

PAULO ROBERTO DE OLIVEIRA REIS

**EXPOSIÇÕES DE ARTE - VANGUARDA E POLÍTICA ENTRE OS ANOS
1965 E 1970**

Tese apresentada como requisito
parcial à obtenção do grau de Doutor.
Curso de Pós-Graduação em História,
Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes,
Universidade Federal do Paraná.
Orientador: Prof. Dr. Marcos Napolitano

CURITIBA

2005

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	3
Capítulo 1	
VANGUARDA E POLÍTICA.....	20
Capítulo 2	
EXPOSIÇÕES DE ARTE.....	43
Capítulo 3	
POP - VANGUARDA E POLÍTICA.....	72
Capítulo 4	
OBJETO - VANGUARDA E POLÍTICA.....	125
Capítulo 5	
EXPOSIÇÃO - VANGUARDA E POLÍTICA.....	160
CONCLUSÃO.....	201
BIBLIOGRAFIA.....	206

INTRODUÇÃO

O momento político e social brasileiro inaugurado no começo dos anos 60 requisitou uma nova resposta efetiva dos artistas, em suas produções, e uma nova perspectiva crítica às suas obras. O Golpe de Estado de 1964 e o Ato Institucional n. 5 exigiram outras posturas de uma sociedade atônita e renovados posicionamentos dos artistas. Qual seria a face dos anos 60, como ela formalizou-se no campo da cultura e qual fundamentação construir para pensar globalmente a produção cultural e artística dos anos 60? A representação cultural mais abrangente dos anos 60 estaria na saga do personagem Brasilino¹ (Cadernos do Povo) e seu cotidiano, minuciosamente descrito, cercado de produtos e serviços da indústria multinacional e estrangeira? Ou então estaria na mudez totêmica do "Porco empalhado"², do artista Nelson Leirner, a demandar um outro olhar para o mundo?

Uma das hipóteses verificadas neste trabalho ao analisar os discursos de alguns artistas e algumas de suas obras, reunidos em quatro grandes exposições coletivas nacionais ("Opinião 65", "Propostas 65", "Nova objetividade brasileira" e "Do corpo à terra"), é que havia uma rigorosa sintonia entre o comprometimento social e político e as pesquisas poéticas e proposições das exposições de arte. Outra hipótese deste estudo procurou reformular a constituição, formal e conceitual, da vanguarda brasileira das artes plásticas nos anos 60. Geralmente estabelecida como a oposição entre a abstração e a figuração, vista na tensão entre uma produção artística mais "conteudista" e outra "metafísica", a vanguarda nacional dos anos 60 formulou-se de maneira diversa. Ela estava fundada no desdobramento entre as pesquisas do Concretismo e Neoconcretismo (abstração geométrica) e nas pesquisas internacionais da figuração da arte Pop e conceitos do Novo Realismo³.

¹ Martins, Paulo Guilherme, "Um dia na vida de Brasilino" in "Arte em Revista", n.3, ed. Kairós, São Paulo, março/1980, pp. 104-106.

² Trata-se da obra de Nelson Leirner "O Porco", também denominada "Matéria e forma: O Porco" (porco empalhado e engradado de madeira, 83x159x62 cm), inscrita no IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal (Brasília/1968).

E por último, como definição necessária do território a ser ocupado por esta pesquisa, fez-se mister definir as fronteiras dentro das quais desenvolveram-se e se tornaram visíveis as vanguardas da época, no sentido de se abrirem a um público maior. Não se optou, nesta tese, por um estudo monográfico de produções artísticas, vistas numa perspectiva histórica ou formal própria, nem pelo estudo de produções artísticas agrupadas por critérios de qualidade ou efetividade política, dadas no decorrer dos anos 60. A opção metodológica desta tese privilegiou a exposição como a confluência dos discursos das obras, de seus artistas, organizadores e crítica cultural da época. Do espaço da exposição derivaram as análises de obras de arte, os conceitos e propostas dos organizadores e a malha de questões culturais envolvendo a participação política da obra de arte no contexto da época.

Para fundamentar as pesquisas da vanguarda das artes plásticas nos anos 60 busquei subsídios nas discussões que vinham se desenvolvendo desde os anos 50 nas artes plásticas e adotei a exposição de arte como seu espaço privilegiado de discussão. Tomei como parâmetro a afirmação de Bruce Ferguson, segundo a qual *a arte é falada, compreendida e debatida (...) através dos meios da exposição*⁴. Isto é, compreendo que a exposição é o momento no qual as obras de arte saem dos espaços mais circunscritos dos ateliês dos artistas, das reservas técnicas dos museus ou das coleções privadas e apresentam-se ao público. Entendo também a exposição coletiva como a formulação conceitual de uma discussão mais específica ou delimitada. O local escolhido para a exposição, a presença ou ausência de catálogos ou textos críticos, a ambientação, a presença do público, são elementos reveladores da trama no qual as obras de

³ A outra vertente da abstração brasileira (e mundial) da época, designada como informalismo, esta sim representava o polo discordante para artistas e críticos preocupados com a constituição de uma vanguarda nacional, experimental e engajada.

⁴ Ferguson, Bruce, "Exhibition rhetorics: material speech and utter sense" in "Thinking about exhibitions", ed. Routledge, Nova York, 1996, p. 180.

arte ganham visibilidade e tornam-se efetivos objetos da cultura.

A visibilidade das artes plásticas desde o séc. XVIII deu-se junto ao público e à crítica mais especializada através das exposições. Das movimentações do final do séc. XIX às vanguardas históricas do começo do séc. XX, as exposições desempenharam um papel importante na construção da própria arte moderna. A exposição é o momento pelo qual a história da arte, pensada como trajetória de desdobramentos formais das linguagens plásticas, circunscreve-se num circuito maior, o espaço social. A exposição de arte representa um certo "entre-lugar" entre a história da arte e a história social. Elementos distintivos deste espaço social de existência da obra de arte são a recepção do público, afirmação de programas experimentais de linguagem e embates com a política e a sociedade.

Para Yves Michaud⁵, uma exposição é formada pela confluência de três determinações: suas intenções (conceito), suas possibilidades (obras possíveis, espaço) e seu público (ideal, real, universitário, etc.). Não tomarei para análise neste estudo a presença do público e sua recepção à vanguarda brasileira. Limitações pessoais de acesso a fontes de pesquisa e um direcionamento maior às questões estéticas e contextuais levou-me a esta decisão. Porém há que se afirmar que este público tinha uma certa especificidade. Não tratava-se, em grande medida, de um público vindo de classes operárias ou de trabalhadores do campo. A experiência do CPC havia demonstrado duas cisões de base em seu programa de atuação. Uma delas dizia respeito à efetividade de sua produção artística mais "didática" e a outra, com relação ao seu público, mostrou que as classes trabalhadoras não constituíram seu alvo atingido⁶. O maior

⁵ Michaud, Yves, "Voir et ne pas voir" in Cahiers du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Centro Georges Pompidou, Paris, n° 29, automne, 1989.

⁶ *Então, quer dizer, a experiência mostrou que o sacrifício dessas qualidades - que foi feito em função de buscar uma comunicação mais rápida, mais direta e mais ampla - não deu muito resultado porque, ao mesmo tempo que do ponto de*

público dos anos 60, nos grandes centros urbanos era formado por jovens universitários e por uma classe média afinada com as experimentações na área artísticas. A efervescência artística demonstrada pelo show Opinião, passando pelos filmes de Glauber Rocha, as produções teatrais de José Celso Martinez Correa e festivais de música, constituiu um público urbano crítico e informado⁷.

Nos anos 60 o programa de uma vanguarda de transformação política e o programa de uma vanguarda artística experimental⁸ estiveram muito próximos devido ao contexto político do país e à efervescência da produção artística. O debate cultural esteve construído muito fortemente no trânsito entre os territórios da ação artística e da ação política. Do encontro destes dois territórios, a experimentação artística e a transformação política, seja pela diferença de seus projetos, por aproximações dialéticas e através da complexidade da produção artística, fundou-se uma das discussões de base dos anos 60, o qual esta tese tomou como ponto de partida.

A abordagem da vanguarda, vista como pesquisa e experimentação da linguagem artística, foi privilegiada nesta tese e inserida num quadro de resistência ao regime militar, instaurado com o golpe de 1964. Não realizei uma articulação sobre as linhas ideológicas das diversas vanguardas políticas dos anos 60 e seus artistas⁹, mas procurei um caminho que levantasse questões mais específicas da história cultural da

vista literário a coisa produzida não tinha uma alta qualidade, o público ao qual a gente se dirigia (o público que a gente pretendia atingir) não foi atingido (Gullar, Ferreira in Pereira, Carlos A. M. e Hollanda, Heloísa B. - org. "Patrulhas ideológicas", ed. Brasiliense, São Paulo, 1980, p. 62).

⁷ Para uma maior caracterização do público das produções artísticas dos anos 60 ver os artigos "A arte engajada e seus públicos (1955/1968)" de Marcos Napolitano (Revista Estudos Históricos, Fundação Getúlio Vargas, n. 28, 2001, pp. 103-124) e "Cultura e política, 1964-1969" de Roberto Schwarz (Schwarz, Roberto, "Cultura e política, ed. Paz e Terra, São Paulo, 2001, pp. 7-58).

⁸ O emprego do conceito de vanguarda, intimamente ligado a movimentações radicais da política, teve seu emprego na área artística apenas posteriormente (ver Huyssen, Andreas, "A dialética oculta: vanguarda - tecnologia - cultura de massa" in "Memórias do modernismo", Editora UFRJ, Rio de Janeiro, 1997, p. 22-40).

época, vista como inter-relação entre linguagem artística e vida nacional. Ao longo desta pesquisa percebe-se as tensões na crítica cultural e na própria produção artística, ao tomar como eixo de discussão a idéia da vanguarda como projeto de arte nacional nos anos 60. Ficou muito presente nas discussões entre os artistas e a crítica cultural da época a possibilidade de um projeto de vanguarda nacional. Ou melhor dizendo, um projeto de nação ainda possível dado através das artes visuais experimentais e tendo um caráter transformador ao unir experimentação estética e engajamento político e social.

Um dos debates de base para os anos 60, a produção artística de vanguarda e sua relação com a política, foi entendido estreitamente ligado a discussões conceituais e ideológicas que giravam em torno de questões mais amplas como: nacionalismo, subdesenvolvimento, dependência cultural, imperialismo econômico e cultural norte-americano, afirmação de uma identidade nacional, arte experimental e arte popular. Neste sentido, ao sublinhar inicialmente algumas linhas de força do debate entre vanguarda e política, em especial os textos de época ligados à UNE e ao CPC e à crítica mais detida na produção de artes plásticas, procurei adensar o debate cultural ao trazer alguns direcionamentos críticos sobre a produção artística dos anos 60.

Tomo como parâmetros importantes para pensar as relações da vanguarda brasileira com a política, os livros "Impressões de viagem"¹⁰ de Heloísa Buarque de Hollanda e "Tropicália - alegoria, alegria"¹¹ de Celso Favaretto. No livro "Impressões de viagem" a autora amplia a idéia de comprometimento da obra de arte ao identificar, na atuação do CPC (Centro Popular de Cultura) e na poesia experimental concretista, uma participação engajada. Em sua visão e numa análise mais detida na questão da

⁹ Este caminho foi seguido por Marcelo Ridenti em seu livro "Em busca do povo brasileiro" (ed. Record, Rio de Janeiro, 2000).

¹⁰ Hollanda, Heloísa Buarque de, "Impressões de viagem", ed. Brasiliense, São Paulo, 1981.

¹¹ Favaretto, Celso, "Tropicália - alegoria, alegria", Ateliê Editorial, São Paulo, 1996.

poesia, se as proposições do CPC visavam uma mudança social, o experimentalismo concretista estava também engajado nesta mudança, através da exploração das possibilidades de seu meio (palavra). Dois engajamentos eram possíveis, um inserido num programa político estruturado (CPC) e o outro comprometido com a mudança, derivado de seu próprio fazer artístico.

As poesias da coleção "Violão de rua" da UNE, politicamente engajadas, não deixavam margem de dúvidas sobre seu projeto de mudanças¹². A poesia concreta¹³, reconhecidamente experimental, estava engajada na pesquisa da linguagem. Sem colocar os limites destes dois engajamentos, ambas operações culturais deflagradoras de situações, sejam no campo político ou estético, o que a idéia de um possível engajamento na atuação artística, realizado por Heloísa Buarque de Hollanda, levou-me a considerar, foi a justaposição destes dois campos, político e estético, muito próximos nas pesquisas artísticas dos anos 60.

A análise que Favaretto propõe sobre o movimento Tropicalista, em "Tropicália - alegoria, alegria", estabelece uma revisão do debate cultural mais amplo, fundado na dicotomia entre vanguarda experimental e comprometimento político. Na injunção dos elementos formadores do tropicalismo aglutinaram-se as discussões do debate nacional, como internacionalismo e nacionalismo, experimentação artística e crítica política, dependência e autonomia cultural. Além, é claro, da tradição musical brasileira, a vanguarda pop internacional e a música considerada erudita ou de pesquisa. Ao romper a oposição entre uma produção artística dita "alienada" e uma outra "participante" a movimentação tropicalista operou uma certa

¹² *O que você faz arquiteto,/desde que está diplomado?/o que é que você fez/prá se ver realizado?/(...)/Mas se você é honrado,/não deve se conformar./Ponha a prancheta de lado/e venha colaborar./O pobre cansou da fome/que o dólar vem aumentar/e vai sair para a luta/que Cuba soube ensinar* (poesia de Oscar Niemeyer publicada na coleção "Violão de rua" in Buarque de Hollanda, Heloísa, "Impressões de viagem", p. 25).

¹³ Em especial os poetas reunidos em torno da revista Noigandres (São Paulo/anos 50): Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, José Lino Grünwald e Ronaldo Azeredo.

síntese cultural e artística no cenário brasileiro do final dos anos 60¹⁴.

A operação do comprometimento político da arte, sublinhada ao longo deste estudo, funda-se num posicionamento inicial. A opção de abordar as vanguardas artísticas e sua articulação com a realidade política e a social (e não seu inverso) foi no sentido de propor uma reflexão sobre o fazer artístico, sua linguagem, discussões formais e estilísticas, com o contexto onde ele é produzido, neste caso, a sociedade brasileira nos anos 60. Implícita nesta opção está a vontade de romper uma pretensa "independência" dos modelos formais da linguagem artística com a vida social, assim como também, por outro lado, a de uma direta e simplista "dependência" formal da linguagem artística em relação às estruturas sociais (político e econômicas).

O livro "Literatura e engajamento"¹⁵, de Benoît Denis, ao esmiuçar as relações entre a literatura e a política lançou algumas idéias básicas para se pensar também as relações de outras linguagens artísticas, no caso as artes plásticas, com a política. De maneira mais geral na literatura e, acrescento eu, em outras linguagens artísticas, subjaz uma idéia de engajamento no sentido mais amplo do termo pois que *toda obra literária é em algum grau engajada, no sentido em que ela propõe uma certa visão de mundo e que ela dá forma e sentido ao real*¹⁶. Porém, além dessa aderência ao real, realizada pela produção artística através de seus termos simbólicos e estruturais, a idéia de engajamento pressupõe um comprometimento mais decisivo por parte do artista. Assim, o ato mais incisivo de 'tomar uma direção', 'fazer uma escolha', 'estabelecer uma ação' ou a 'vontade de adesão a sua época e ao presente', difeririam daquele

¹⁴ Rearticulando uma linha de trabalho abandonada desde o início da década, retomando pesquisas do modernismo, principalmente a antropofagia oswaldiana, rompeu com o discurso explicitamente político, para concentrar-se numa atitude "primitiva", que, pondo de lado a "realidade nacional", visse o Brasil com olhos novos ("Tropicália - alegoria, alegria", p. 26)

¹⁵ Denis, Benoît, "Literatura e engajamento", ed. Edusc, Bauru, 2002.

engajamento mais amplo e apontariam um outro engajamento, mais específico do séc. XX.

Um texto fundamental para se pensar a prática da arte (literatura) relacionada com a política, no sentido mais evidenciado de uma tomada de posição do artista, é "Que é a literatura?"¹⁷ de Jean-Paul Sartre. Este ensaio, publicado originalmente no ano de 1947 em alguns números da revista "Les Temps modernes", sintetizou as possibilidades de participação do artista engajado (escritor) nas transformações do mundo social e político. O engajamento, como projeto político-estético do artista, era substancialmente dado através da palavra. Inserido num contexto que herdou os ideais da Revolução de Outubro de 1917, o posicionamento frente à Guerra Civil Espanhola, a resistência ao nazi-fascismo e empenhado na reconstrução europeia pós-Segunda Guerra, o texto de Sartre propunha aos escritores a tarefa de alinharem-se ao seu tempo.

Porém o engajamento proposto em "Que é a literatura?", ao focar a literatura em prosa, estava negando às outras áreas artísticas uma possibilidade de enfrentamento direto com a realidade política. Cores, formas, massas e volumes nas artes visuais, assim como os sons na música¹⁸, não trariam conteúdos significativos reconhecíveis aos espectadores e portanto não poderiam configurar-se como manifestações artísticas "engajadas". Se com Jean-Paul Sartre é afirmada com veemência a possibilidade e a necessidade do escritor engajar-se em sua época, as bases de engajamento das artes plásticas devem ser buscadas em outro lugar.

A história da arte ocidental apresentou, antes do séc. XX, alguns exemplos de artistas plásticos que tomaram posições políticas e as discutiram e refletiram em suas obras. Dois

¹⁶ Idem, p. 10.

¹⁷ Sartre, Jean-Paul, "Que é literatura?", ed. Ática, São Paulo, 1993.

¹⁸ Ver Napolitano, Marcos, "Introdução - a MPB como problema histórico" in "Seguindo a canção - engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)", ed. Annablume e FAPESP, São Paul, 2001, pp. 11-17.

pintores, diferentemente apoiados nas discussões iluministas do final do séc. XVIII e XIX, perseguiram uma poética plástica de características críticas e com um cunho exemplar. O espanhol Francisco Goya e Lucientes e o francês Jacques-Louis David formalizaram suas poéticas artísticas, dentro de seus próprios meios, fundadas num 'pathos' social e político.

Porém foram as vanguardas do séc. XX que mais reuniram esforços no sentido de fazer confluir as pesquisas de linguagem com o engajamento do artista e sua obra. Talvez a mais evidente manifestação artística da vanguarda entrelaçada com a política tenha sido o Construtivismo russo. Nas poéticas construtivas foram unidas a revolução do cubismo, operada na construção de uma visualidade moderna, e o programa da revolução marxista, visando a mudança nas estruturas de poder de uma sociedade. Dadaísmo, Expressionismo, Neoplasticismo e Surrealismo foram também movimentações que, em maior ou menor potência e clareza, associaram-se aos ideais político revolucionários e críticos de suas épocas¹⁹.

Buscou-se nesta tese uma idéia de engajamento, referida quase sempre como comprometimento político e social²⁰, nas relações entre arte e política, dadas na história cultural das artes plásticas. As relações entre arte e política no Brasil estabeleceram-se nos anos 30 através de tema ou assunto mais crítico ou político na pintura social de Di Cavalcanti, Portinari, Eugênio Sigaud e Lívio Abramo. Também pela construção de um imaginário regional, relacionando estreitamente o fazer artístico à divulgação de idéias políticas, nos Clubes de Gravura de finais dos anos 40. Porém o foco desta pesquisa recaiu inicialmente na produção marcadamente experimental e

¹⁹ Para um maior entendimento das linhas críticas de engajamento ver o artigo *Napolitano, Marcos, "Arte e revolução: entre o artesanato dos sonhos e a engenharia das almas (1917-1968) in Revista de Sociologia e Política. n° 8, 1997.*

²⁰ Optou-se pelo uso do termo comprometimento para diferenciá-lo da idéia de engajamento, que estaria mais próxima a um programa definido de atuação política através da arte, seja partidário, de grupos independentes ou fortemente orientada por discussões ideológicas.

abstrata dos anos 50 (concretismo e neoconcretismo), para daí compreender as variadas pesquisas nas artes plásticas dos anos 60. Ao conceito clássico de engajamento de Jean-Paul Sartre, apenas efetivo na literatura²¹, procurei evidenciar um comprometimento político dado no cerne da linguagem artística experimental²² das artes plásticas. Os anos 60 no Brasil foram o palco de uma produção artística de vanguarda em estreita relação com as mudanças e tensões políticas de seu tempo.

As relações das artes visuais da vanguarda latino-americana com a política foram expostas claramente, em enfoques específicos, por dois artistas. Em "Contemporary colonial art"²³ (1969), Luiz Camnitzer²⁴ colocou o problema da constituição da arte latino-americana, visto através de seu histórico como continente colonizado por países europeus e suas possibilidades de alinhamento às vanguardas internacionais e comprometimento com a vida social. Julio Le Parc²⁵ ("Guerrilla culturelle?"²⁶ 1968), situou, no seio de sua poética experimental ligada às pesquisas de percepção visual, um programa de mudança social. As colocações dos dois artistas estavam em consonância com uma série de discussões brasileiras dos anos 60 e foram subsídios para uma abordagem do comprometimento político dado nas pesquisas da vanguarda em artes plásticas.

O artista Luiz Camnitzer, no texto "Contemporary colonial art", apontou alguns caminhos para o artista latino-americano no sentido de posicionar seu fazer artístico frente à sociedade. Os

²¹ Vide nota 18.

²² Porém não buscou-se uma idéia de engajamento vislumbrado apenas na pesquisa de linguagem eminentemente formal, tal como preconizada por Adorno - *A autonomia brutal das obras, que se furta à submissão ao mercado e ao consumo, torna-se involuntariamente um ataque* (Adorno, Theodor, "Engagement" in "Notas de literatura", ed. Tempo brasileiro, Rio de Janeiro, 1973, p. 66).

²³ Camnitzer, Luiz, "Contemporary colonial art" in Alberro, Alexander e Stimson, Blake (ed.), "Conceptual art: a critical anthology", MIT Press, Massachusetts, 1999.

²⁴ Nascido na Alemanha em 1937, passou algum tempo no Uruguai e transferiu-se para Nova York em 1964.

²⁵ Nascido na Argentina em 1928, fez parte do Grupo de Pesquisa de Arte Visual criado em 1960 na cidade de Paris.

caminhos apontados pelo artista refletiram os impasses da crítica, de artistas e intelectuais, no Brasil. À princípio, três vias possíveis foram dadas para a arte colonial latino-americana²⁷: produzir dentro dos padrões do "estilo internacional" (vanguardas), produzir folclore (arte folclórica) ou fazer uma arte panfletária (engajada politicamente através de seu 'conteúdo' político). Podendo-se essas três maneiras serem dadas, não apenas de uma forma "pura" pelos artistas "coloniais", mas mescladas entre si.

Implícitas nestes caminhos apontados por Camnitzer, estavam postas algumas críticas a procedimentos da política das artes da América Latina. Primeiramente havia uma crítica à absorção sem autocritica das vanguardas internacionais (norte-americanas e européias), tão presente nas discussões de dependência cultural e abordada nos escritos do crítico Roberto Schwarz, do poeta e ensaísta Ferreira Gullar, dos críticos de arte Mário Pedrosa e Frederico Moraes e do artista Hélio Oiticica. Outro fator de crítica era o procedimento de produzir uma arte de raiz folclórica que esteve muito presente no continente através das políticas culturais de afirmação de uma identidade nacional, em especial nos processos de modernidade do começo do séc. XX. E, por último, um comprometimento do artista para com a sociedade estaria muito aproximado de uma arte de pura propaganda ideológica, realizado por uma arte de protesto 'panfletária' e descolada do raciocínio mais formal em sua linguagem.

Então quais seriam os procedimentos e processos de construção de uma arte de comprometimento político, nos anos 60? O artista argentino Julio Le Parc ("Guerrilla culturelle?") em consonância com suas pesquisas visuais, apontou e tentou construir uma possibilidade de ação específica do artista na

²⁶ Parc, Julio Le, "Guerrilla culturelle?" in "Art d'Amérique Latine 1911-1968", Musée National d'Art Moderne/Centre Georges Pompidou, Paris, 1993.

²⁷ Luiz Camnitzer expandiu o termo arte colonial, originalmente ligado às manifestações artísticas latino-americanas dadas até o séc. XVIII, para a contemporaneidade (1969), em vista das condições de dominação cultural do continente pelos países mais ricos serem ainda muito presentes.

realidade social. O caminho apontado por Le Parc trazia muitas semelhanças com a trajetória brasileira das artes visuais do final dos anos 50 e começo dos anos 60, em especial a movimentação neoconcreta. Le Parc afirmou que “é preciso agir” e nesse impulso urgente, proporia algumas diretrizes.

Le Parc partiu do princípio de que o artista participa da situação social, pois é nela que é dada sua obra - *dentro de nossos próprios meios, nós podemos colocar em questão a estrutura social (...) e criar as perturbações no sistema*²⁸. Muito em sintonia com a arte internacional da época, estas preocupações formais entre uma “contaminação” do discurso artístico e o sócio-político estavam as preocupações de muitos artistas no mundo²⁹.

A maneira através da qual a vanguarda operaria as “perturbações no sistema” consistiu no foco do texto de Le Parc. Sua pesquisa visual, realizada dentro do campo da arte cinética, discutiu a maneira pela qual as coisas eram percebidas³⁰. Desta forma, a poética do artista surgiu em função da participação mais ativa do espectador junto à obra, questão geral nas artes visuais dos anos 60, escapando de uma posição meramente contemplativa. E ao forçar mudanças de uma certa percepção estável (imutável) do mundo físico, estariam sendo também mudadas percepções do mundo cultural e político.

A participação na significação da obra de arte abria um outro entendimento em direção à participação mais geral (social) do espectador e é neste ponto que Le Parc defende a contribuição do artista. A fenomenologia da obra de arte conflui para uma

²⁸ Idem, p. 390.

²⁹ Ver, nesse sentido, o catálogo “Global conceptualism: points of origin, 1950’s-1980’s” (Queens Museum of Art, Nova York, 1999) e as pesquisas internacionais no campo artístico entre arte e política. O trabalho do artista francês Daniel Buren é um dos mais sintomáticos também, nesse período, dessas preocupações (“Daniel Buren - textos e entrevistas escolhidos (1967-2000)”, Centro Cultural Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, 2001).

³⁰ No Brasil, o artista Abraham Palatnik (Natal, 1928), que participou da movimentação concreta brasileira, participou da I Bienal de São Paulo com uma obra que trazia elementos cinéticos.

percepção maior do campo social³¹ e as propostas artísticas ganham uma dimensão maior de reverberação em sua leitura que além de estética é política.

Ao perceber, através da problematização de Camnitzer e da possibilidade apontada por Le Parc, a necessidade de se pensar a produção artística dos anos 60 em completa interpenetração com o contexto de época, notei um "falso debate" recorrente nas análises artísticas do período. Este "falso debate" dizia respeito à polarização e, mesmo, oposição entre uma arte política e outra mais formalista, pensada por uma certa crítica cultural. No campo das poéticas artísticas, e mais especificamente na área das artes visuais, costumava-se distinguir trabalhos construídos com um direcionamento maior às pesquisas formais (vanguarda) entre os que tinham um olhar mais enraizado na situação social e política brasileira (engajados).

Para mim soou algo exagerado e reducionista, à princípio, a afirmação de Otília Arantes³² atestando que entre os anos de 1965 e 1969 os artistas, ao fazerem arte, estavam pretendendo fazer política. Na continuidade de sua argumentação, porém, Arantes confirmou o que para mim constitui uma análise mais global da arte do período, ou seja, afirmou que os artistas daquela década *vão tentar provocar um impacto social revolucionário por uma*

³¹ A passagem da apreensão fenomenológica da obra para uma percepção mais extensa do mundo pode ser observada no texto "Formalisme et historicité" ("Essais historiques II - art contemporain texts", Arte Édition, Paris, 1992), de Benjamin Buchloch, no qual o autor afirma que *toma-se consciência, cada vez mais, que a arte ao interessar-se nos modos de percepção como modos de experiência, não podia, dali para frente, contentar-se de ser apenas uma reflexão da fenomenologia da percepção; mas que sua análise deveria se alargar para cobrir igualmente o conjunto dos fenômenos históricos (e não apenas da história da arte), sociais e políticos que contribuem no condicionamento desses modos de percepção da mesma maneira que nos modos de produção artística* (p. 38). Hal Foster ("The crux of minimalism" in "The return of the real", MIT Press, Cambridge, 1996) também argumentou sobre a passagem da percepção formal da obra minimalista para o campo de uma política das artes. No Brasil, os textos e a obra de Hélio Oiticica também são muito esclarecedores nesse sentido e serão vistos posteriormente nessa pesquisa.

³² Arantes, Otília B. F., "De 'Opinião 65' à 18ª Bienal" in Novos Estudos CEBRAP, n. 15, São Paulo, julho de 1986 (publicado anteriormente como "Depois das vanguardas" in Arte em Revista, n. 7, ano 5, ed. Kairós, São Paulo, agosto de 1983).

*alteração sobrevinda no interior mesmo da ordem artística*³³. Tomando como base a ampliação da idéia de participação política dos artistas, em Arantes, propus-me a revisar as relações da arte com a política dos anos 60. Tentei entender que possibilidades de atuação artística eram possíveis aos artistas, qual o circuito possível de atuação das artes plásticas de cunho mais crítico e que limites poéticos (da obra) colocavam o artista na fronteira entre o fazer artístico e a atuação política direta. O comprometimento político, dado no interior mesmo da obra de arte, tinha como objetivo, também, a intervenção no mundo.

Como foco de análise, detive-me nas proposições de novas linguagens de vanguarda, realizadas pelas exposições, e na maneira pela qual elas estavam respondendo a uma inquietação dos artistas e a um posicionamento frente à sociedade. Esta análise tomou como fontes primárias os textos críticos de catálogos e folders, textos críticos de seus agentes e análise de algumas obras presentes na exposição³⁴. Devido à escassa documentação fotográfica das exposições analisadas, não foram estudados aspectos fundamentais, tais como a espacialização das obras, a iluminação utilizada, as relações de proximidade entre obras específicas ou o circuito sugerido de leitura da mostra. Entre as intenções e possibilidades das exposições de arte, como caracterizado por Michaud, e a possibilidade de acesso à documentação da época, construí um debate específico das artes visuais dos anos 60.

Bruce Ferguson, ao tomar como modelo específico a exposição temporária³⁵, afirmou que elas *tornaram-se o principal meio na*

³³ Idem, p. 70.

³⁴ A análise deu-se em grande medida por obras já vistas pessoalmente e referenciadas, no estudo, em reproduções de catálogos. O conhecimento das obras, dado em sua experiência fenomenológica, foi determinante para sua compreensão.

³⁵ Exposições temporárias são aquelas realizadas em espaços museológicos ou galerias de arte, formadas quase sempre por obras não pertencentes a seus acervos respectivos e, uma vez finalizadas, dispersam-se entre seus acervos de origem. *Mobilizando meios materiais e intelectuais sem os encargos comuns*

*distribuição e recepção da arte e portanto o principal agenciamento nos debates e na crítica em torno de algum aspecto das artes visuais*³⁶. Ao analisar mais detidamente cinco exposições coletivas temporárias acrescento àquele debate referido pelo autor sobre o conceito de 'algum aspecto das artes visuais' o debate do contexto político e social sob o regime militar dos anos 60. O debate apresentado pelas exposições estava em estreita relação com o contexto da época.

Dentre outras possibilidades de construção e análise da vanguarda nos anos 60, esta tese dirige-se para a discussão das artes plásticas. Sua estrutura divide-se em cinco capítulos. O capítulo 1 desenvolve a discussão, através de textos da época, das vanguardas e suas relações com a política e o capítulo 2 faz a gênese e a configuração das exposições de arte, desde o final do séc. XVII até o início dos anos 50.

Foram privilegiados três momentos distintos de periodização histórica, que percorrem as exposições analisadas: em 1965, a reação dos artistas ao golpe de estado de 1964; em 1967, o programa de uma arte nacional de vanguarda e em 1970, a quase impossibilidade de expressão artística e intelectual potencializada pelo Ato Institucional nº5 (AI-5). Em conformidade a estes três momentos distintos da vida nacional foram esboçadas as discussões das experimentações da vanguarda nacional. O capítulo 3 analisa as exposições "Opinião 65" (MAM/RJ-1965) e "Propostas 65" (FAAP/SP-1965) e traz a discussão da chamada volta à figuração, inspirada na Pop arte, na Nova Figuração argentina, no Novo Realismo francês, entre outros. O capítulo 4 analisa a exposição "Nova Objetividade Brasileira" (MAM/RJ-1967) e traz a discussão de uma outra configuração da obra de arte, dada na instância do "objeto". E, por último, o

a exposições permanentes, estas exposições podem concretamente produzir, com um atraso relativamente pequeno, o que tem sido elaborado em incontáveis anos nos museus e em livros de história da arte (Poinsot, Jean-Marc, "Large exhibitions - a sketch of a typology" in "thinking about exhibitions", p. 40).

capítulo 5, em conformidade com a movimentação da arte conceitual e com a re-significação da própria idéia de exposição, analisa a manifestação "Do Corpo à Terra" (Palácio das Artes/BH-1970).

³⁶ Ferguson, Bruce, "Exhibition rhetorics: material speech and utter sense", p. 179.

CAPÍTULO 1

VANGUARDA E POLÍTICA

O personagem Brasilino e a obra "Porco" de Leirner estavam ambos engajados num projeto de vanguarda político-cultural. O primeiro num projeto cultural de vanguarda política, notadamente o programa do Centro Popular de Cultura (CPC) veiculado e discutido nos diversos "Cadernos para o povo". E o segundo num projeto de vanguarda artística dos anos 60. As duas obras, inseridas num circuito cultural e artístico, trouxeram problematizações específicas sobre conceitos da vanguarda.

Brasilino era personagem de uma obra literária de cunho panfletário, carregada de conteúdos e lições a aprender. Sua forma era o de uma simples crônica e sua reverberação semântica dificilmente transporia os limites de sua mensagem. Já a obra "Porco" de Nelson Leirner carregava em si uma série de discussões da vanguarda experimental, como a do objeto dadaísta e da arte conceitual, da mesma maneira que estava informada das

discussões contextuais daquele momento no Brasil. As duas obras exemplificaram discursos diversos de resistência e engajamento ao momento político e social dos anos 60 e posicionaram-se em suas respectivas poéticas sobre o papel da vanguarda artística na produção artística dos anos 60.

I - CONCEITO DE VANGUARDA

O termo vanguarda, tão ligado às manifestações artísticas do começo do século XX, coloca-se também como o conceito mais adequado para situar também o debate que atravessou os anos 60. Havia uma evidência muito explícita dos próprios protagonistas deste debate, no sentido de reiteração da produção daquele momento em que a palavra vanguarda era extensamente utilizada em seus próprios textos³⁷.

Cronologicamente, a palavra vanguarda e suas conceituações compreendem também uma produção artística bem além daquela realizada no início do século XX. O ensaísta Hans Magnus Enzensberger³⁸, em seu artigo "As aporias da vanguarda", colocou como movimentos de vanguarda o Tachismo, a arte informal, a pintura monocromática, o expressionismo abstrato, a música eletrônica, a geração "beat" e a poesia concreta - movimentações dos anos 50 e começo dos anos 60. Na ótica de Marília Andrés Ribeiro³⁹ e Haroldo de Campos⁴⁰ o debate cultural iniciado nos anos 50 operou também com a idéia de vanguarda, porém distinguindo-a das "vanguardas históricas", vistas como as movimentações do início do século XX. Ribeiro chamou estas

³⁷ Para citar alguns exemplos de textos: "Situação da vanguarda no Brasil" - Hélio Oiticica (1966), "Por que a vanguarda brasileira é carioca" - Frederico Moraes (1966), "Opinião 65/66 - artes visuais de vanguarda" - Mário Barata (1966), "Declaração de princípios básicos de vanguarda" (1967), "Nota sobre vanguarda e conformismo" - Roberto Schwarz (1967) e "Vanguarda e subdesenvolvimento" - Ferreira Gullar (1969).

³⁸ Enzensberger, Hans Magnus, "As aporias da vanguarda" in *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 26-27, pp. 85-112 (texto originalmente escrito em 1962).

³⁹ Ribeiro, Marília Andrés, "Neovanguardas: Belo Horizonte, anos 60", Editora C/Arte, Belo Horizonte, 1997.

⁴⁰ Campos, Haroldo de, "A poesia concreta e a realidade nacional", *Tendência*, Belo Horizonte, n. 4, 1962, pp. 83-94 apud "Neovanguardas: Belo Horizonte, anos 60".

manifestações artísticas pós-anos 50 de "neovanguardas"⁴¹ e Campos as denominou igualmente como "vanguardas", uma vez que, para ele, elas ainda mantinham uma das idéias fundamentais das vanguardas históricas, ou seja, a de serem uma renovação da linguagem. O texto "Depois das vanguardas", de Otília Arantes⁴², opera também com o conceito de vanguarda perpassando todo o séc. XX e faz uma cronologia esquemática, distinguindo três de seus períodos no Brasil, de acordo com as vanguardas internacionais: de 1917 a 1932 - cubo/futurista, de 1945 a 1960 - abstrato/geométrica e de 1965 a 1969, podendo ser estendido a 1974, dadaísta/'pop'.

O conceito de vanguarda como uma movimentação de renovação permanente da linguagem, observada em Haroldo de Campos⁴³, ajuda a entender as discussões artísticas dos anos 60. Mas é possível também acrescentar outros conceitos que operacionalizem o entendimento desta produção. Como apontado por Peter Bürger⁴⁴, o conceito de vanguarda possui, como um de seus impulsos, a problematização e crítica à própria instituição da arte⁴⁵. Os artistas da vanguarda brasileira dos anos 60 tinham como uma de suas estratégias poéticas o questionamento da instituição da arte, como os salões, seus júris e regulamentos, os museus e as galerias. Este caminho de problematização, realizado em suas poéticas artísticas, era entendido dentro dos conceitos de reformulação do próprio fazer artístico. Além disso, exposições em museus, salões e galerias eram deflagradoras de embates

⁴¹ Hal Foster ("The crux of minimalism" in "The return of the real", MIT Press, Cambridge, 1996) usou também o termo neovanguarda ("neo-avant-garde") para definir as vanguardas do final dos anos 50, após o surgimento do expressionismo abstrato.

⁴² Arantes, Otília B. F., "De 'Opinião 65' à 18ª Bienal".

⁴³ Ribeiro, Marília Andrés, "Neovanguardas: Belo Horizonte, anos 60".

⁴⁴ Bürger, Peter, "Teoria da vanguarda", ed. Veja, Lisboa, 1993.

⁴⁵ Cabe fazer duas ressalvas à teorização sobre as vanguardas de Bürger, realizadas por Hal Foster ("The return of the real", MIT Press, Cambridge, 1996). A primeira delas diz respeito à visão de Bürger, para quem a ação das neovanguardas eram meras repetições das vanguardas históricas. A segunda, proposta por Foster, diz respeito à maior eficácia da crítica institucional das neovanguardas em relação às vanguardas históricas - *the neo-avant-garde at its best addresses this institution with a creative analysis at once*

diretos da prática artística com o sistema político e social, uma vez que as instituições artísticas eram entendidas, muitas vezes, como mais uma instância de poder (autoritário) em vigência.

Uma outra formulação da vanguarda, como pensada por Eduardo Subirats⁴⁶ e importante para a caracterização conceitual-artística do Brasil nos anos 60, remete à idéia de ruptura com o passado, realizada pelas vanguardas e a conseqüente inauguração de um novo momento histórico. Ao reposicionar mais uma vez este debate para a vanguarda brasileira dos anos 60 observou-se a manutenção de uma idéia (e prática) de superação cultural e social dos atrasos do subdesenvolvimento⁴⁷. E, como será visto na continuidade da discussão, esta "ruptura com a história", posta pelas vanguardas, ganhou diferentes leituras que matizaram suas relações com a vida nacional. As vanguardas brasileiras debatiam-se contra um passado acadêmico (entendido também como uma 'academização' do modernismo de 1922), uma aderência às mudanças tecnológicas e um vislumbre de mudança social⁴⁸.

II - VANGUARDA OU ENGAJAMENTO

O debate crítico dos anos 60 buscou trazer, no seio de seus projetos culturais, conceitos diversos de vanguarda, no sentido de fundamentar-se uma visão de arte e cultura nacionais. Este debate, tramado nos textos de época (anos 60) entre concepções de vanguarda, perpassou os discursos sobre arte no Brasil dos anos 60. Nacionalismo ou internacionalismo da vanguarda, arte comprometida socialmente, o figurativismo e a abstração, a "arte

specific and deconstructive (not a nihilistic attack at once abstract and anarchistic, as often with the historical avant-garde) (p. 20).

⁴⁶ Subirats, Eduardo, "Da vanguarda ao pós-moderno", ed. Nobel, São Paulo, 1984.

⁴⁷ A presença de manifestos, como o do Grupo Ruptura e Manifesto Neoconcreto, visavam à inauguração de um outro fazer artístico e momento histórico.

⁴⁸ Perry Anderson ("Modernidade e revolução", Novos Estudos CEBRAP, São Paulo, nº 14, pp. 2-15, fev/86.) ao analisar o livro de Marshall Berman, "Tudo o que é sólido desmancha no ar", apresenta um modelo (explicação 'conjuntural') para o modernismo, dado em três bases: as relações críticas com a produção acadêmica, a modernização tecnológica das sociedades e a possibilidade da revolução.

pela arte", o experimentalismo artístico e o sistema mercantil da arte formaram alguns eixos da crítica mais comprometida com projetos culturais e projetos políticos para o país. As articulações entre os projetos deu o tom e a direção dos posicionamentos.

Dois textos importantes, associados à União Nacional de Estudantes (UNE), sinalizaram uma crítica às vanguardas antes do golpe de 64. O breve texto "Notas para uma teoria da arte empenhada"⁴⁹ de José Guilherme Merquior foi publicado no periódico de discussão da UNE, "Movimento", em 1963. E o outro, de maior fôlego, "Cultura posta em questão"⁵⁰, de Ferreira Gullar, foi publicado em 1965, mas escrito quando o autor ainda era presidente do Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE, antes de seu fechamento pelos militares no período posterior ao golpe.

A vanguarda e o engajamento político apresentavam-se nos programas destes textos como operações distintas e, mesmo, inconciliáveis no campo artístico. O texto de Merquior ("Notas para uma teoria da arte empenhada") mantinha uma dura polarização conceitual de forças - de um lado a arte empenhada, ou engajada, e de outro as experimentações, ditas estéreis, das vanguardas. Para Gullar esta polarização estava colocada no afastamento da realidade das vanguardas em contraposição a uma objetividade crítica e transformadora da realidade imediata. Na falta deste lastro com o mundo (objetivo), *o artista se abisma cada vez mais na indeterminação de sua subjetividade*⁵¹ e sua obra seria, para o crítico, *a idealização da impotência*⁵². Ambos os autores afirmaram uma impotência de ação (transformadora ou engajada) das vanguardas além dos seus próprios domínios formais de linguagem.

⁴⁹ Merquior, José Guilherme, "Notas para uma teoria da arte empenhada", *Movimento*, Rio de Janeiro, n. 9, pp. 13-17, março/1963.

⁵⁰ Gullar, Ferreira, "Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte", ed. José Olympio, Rio de Janeiro, 2002

⁵¹ Idem, p. 23.

⁵² Idem, p. 26.

Havia um esboço de ação cultural transformadora nas entrelinhas do texto de Merquior através de sua ênfase numa arte "empenhada" – *para nós o que vale é o empenho de uma arte voluntária e conscientemente didática, devotada à formação de um novo homem brasileiro na medida exata em que humano*⁵³. A arte empenhada era, para o autor, instrumento de ação para um novo país que pretendia fazer sua história. Ao negar a história as vanguardas não eram projetos desejáveis ao país e seriam contrárias àquele humanismo⁵⁴ em vias de se formar.

O projeto estético de Gullar estava inserido no ideário de conscientização e transformação do CPC⁵⁵. Neste sentido ele estava mais articulado e estruturado, como projeto, do que aquele alentado humanismo que Merquior tinha como meta. O projeto de Gullar fundava-se na idéia de cultura popular, entendida não como a produção cultural das classes populares, mas como cultura dirigida para as camadas populares⁵⁶. Desta forma a cultura popular era, *antes de mais nada, consciência*

⁵³ Merquior, José Guilherme, "Notas para uma teoria da arte empenhada", p. 17.

⁵⁴ Um texto exemplar no sentido de discutir este não-humanismo das vanguardas é "A desumanização da arte" de Ortega y Gasset.

⁵⁵ O CPC, ou Centro Popular de Cultura, nasceu em 1961, a partir de discussões dentro do Teatro de Arena sobre a função da arte e seu papel na sociedade. Disto resultou a montagem da peça teatral engajada, "A mais-valia vai acabar seu Edgar" (texto de Vianinha e música de Carlos Lyra), que recebeu assessoria do ISEB, na figura de Carlos Estevam Martins. Em torno desta peça (autores e público) organizou-se o núcleo inicial do CPC, sediado na UNE (União Nacional dos Estudantes) do Rio de Janeiro, influenciado pelas idéias do MCP (Movimento Popular de Cultura) de Pernambuco, com o objetivo de transformar a arte em instrumento de conscientização política e mudança social. Seus três dirigentes foram Carlos Estevam Martins, Cacá Diegues e Ferreira Gullar (ver Martins, Carlos Estevam, "História do CPC" in "Arte em Revista", ed. Kairós, n° 3, ano 2, março/80).

⁵⁶ Num importante artigo, publicado em 1965 (Revista Civilização Brasileira. Ano 1, n° 4, setembro/65), "Cultura popular: esboço de uma crítica", o crítico e poeta Sebastião Uchoa Leite, fez algumas colocações sobre o conceito de cultura popular. Ao apontar que existem dois caminhos de operações culturais, vistos na poesia, – de um lado João Cabral de Mello Neto (poeta apontado por Gullar) e sua poesia engajada com o Brasil, o Nordeste, o Recife e de outro lado os concretistas, voltados ao mundo todo, com sua produção de maior exportabilidade – o crítico reconheceria duas posturas dialeticamente confluentes (não opostas) por caracterizam-se ambas por um agir estético participante, numa dinâmica cultural que é por natureza muito mais complexa.

*revolucionária*⁵⁷, pois que tinha um papel conscientizador. E ao ser cultura popular, e sendo esta revolucionária, a arte engajada teria um caráter transformador em direção a um projeto (político) transformador.

Merquior propôs um caminho em direção ao real, ao realismo, como meta a uma arte empenhada⁵⁸. A possibilidade de um projeto de cultura era buscada na tradição, no popular, na comunicação e, nunca, na ruptura (vanguarda). Para o autor, este caminho levava em consideração as conquistas de uma arte de massas (expansão de público) e de sua maior comunicabilidade (compreensão) junto às pessoas. Sem querer, porém, o autor alinhava-se a um projeto que aproximava-se à normatização da arte totalitária. A busca de tradições populares, a volta ao realismo (que nas artes visuais poderia significar uma volta ao classicismo) e o uso de estratégias da cultura de massa (massificação) estavam perigosamente próximos de programas artísticos de regimes de extrema-direita e extrema-esquerda.

Em Gullar a caracterização da arte dirigiu-se também ao realismo e, neste sentido, ele teceu fortes críticas ao abstracionismo brasileiro. Porém suas preferências e escolhas estéticas nas artes visuais, no ano de lançamento do livro (1965), indicaram uma visão mais alargada de realismo, pois focaram pesquisas de uma vertente mais figurativa da vanguarda no Brasil (Rubens Gerchman, Carlos Vergara e Antonio Dias)⁵⁹.

Conceituada por Merquior como alienação, a vanguarda representava a *não-aceitação do mundo, (...) progressiva ausência de todo valor humano real*⁶⁰. Ou seja, o experimentalismo das vanguardas artísticas não estava alinhado com nenhuma orientação das vanguardas políticas. A estratégia política,

⁵⁷ "Cultura posta em questão", p. 23. E, neste sentido, a concepção de Gullar estava em estreita concordância com os pressupostos do "Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura".

⁵⁸ Este retorno ao 'realismo' é um indicativo da filiação de Merquior ao engajamento proposto pelo pensador Georg Lukács (Lichtheim, George, "As idéias de Lukács", ed. Cultrix, São Paulo, 1973).

⁵⁹ Estas escolhas e a "volta da figuração" serão melhor analisadas no capítulo 3.

tornada soberana, relegava às artes um papel meramente "didático". Função educativa que, na falta de problematizações formais específicas (da arte), estava voltada para conteúdos unicamente sociais e políticos. Uma oposição maniqueísta era formulada por Merquior – ou a arte era empenhada ou, se fosse de vanguarda, "alienada".

As vanguardas representavam, neste contexto, um entrave e eram a "natural adversária" a uma arte popular de massas, ou para elas dirigida, na visão dos dois autores. Ao anteciparem-se às discussões da cultura pós-golpe de 64, os dois autores estavam antecipando-se também ao acirrado debate conceitual entre a arte de vanguarda e a arte comprometida politicamente.

A experimentação formal era também o grande contraponto dentro de uma equação na qual seu termo oposto era a arte verdadeiramente nacional, pelo ponto de vista de Ferreira Gullar afirmado no livro "Vanguarda e subdesenvolvimento"⁶¹. Porém, além desta visão ainda formalista da vanguarda⁶², este estudo aprofundou a teorização de Gullar sobre as vanguardas, seu impacto e presença em países subdesenvolvidos, caracterizada no Brasil em suas relações com os centros hegemônicos mundiais, ao mesmo tempo que deixava de lado as orientações estritas do projeto do CPC⁶³, abordadas em "Cultura posta em questão".

O autor, partindo do conceito das etapas evolutivas de desenvolvimento, caracterizou um "subdesenvolvimento" cultural⁶⁴ atrelado ao subdesenvolvimento econômico dos países da América

⁶⁰ Merquior, José Guilherme, "Notas para uma teoria da arte empenhada", p.16.

⁶¹ Gullar, Ferreira, "Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte", ed. José Olympio, Rio de Janeiro, 2002 (texto publicado originalmente em 1969).

⁶² *Como a preocupação renovadora desses movimentos (das vanguardas) é predominantemente formal, a expressão 'avant-garde' tende a designar obras em que preponderam a pesquisa e a invenção estilística* (Idem, p. 176).

⁶³ Gullar fez inclusive, em "Vanguarda e subdesenvolvimento", uma crítica ao processo da volta da radicalização do programa do CPC nas artes daquele momento (1969), verificada pela subestimação dos problemas estéticos e culturais em função da denúncia e da propaganda política (Idem, p. 174).

⁶⁴ (...) a 'grosso modo', somos o passado dos países desenvolvidos e eles são o "espelho de nosso futuro". Sua ciência, sua técnica, suas máquinas e mesmo seus hábitos, aparecem-nos como a demonstração objetiva de nosso atraso e de sua superioridade (Idem, p. 175).

Latina e em especial do Brasil. Uma outra polarização, agora dada entre países desenvolvidos e países subdesenvolvidos, era a base de argumentação de Gullar. Desta forma, a importação sem critérios de modelos culturais, exercida como uma extensão da própria dependência econômica, tornava evidente que a vanguarda no Brasil havia sido, muitas vezes, a "resposta inadequada"⁶⁵ aos impasses de seu tempo. A "resposta" de Gullar a este modelo de superação do atraso cultural vislumbrou, dentro de seu projeto de uma arte nacional, a possibilidade de uma arte de vanguarda.

Ao questionar a *necessidade efetiva*⁶⁶ das vanguardas artísticas no Brasil (países subdesenvolvidos), Gullar estava questionando a maneira pela qual elas se efetivaram na arte brasileira. Inseridas numa lógica de superação do atraso, as movimentações da vanguarda "universal"⁶⁷ não foram aqui colocadas numa história própria (o contrário do que acontecia na Europa ou Estados Unidos)⁶⁸, constituindo assim uma ruptura na trajetória da arte brasileira⁶⁹.

O processo de renovação estética deveria, para Gullar, estar em conformidade com o quadro de mudanças sociais, isto é "dentro da história"⁷⁰ e não, como acontecia no processo de uma linguagem

⁶⁵ Esta resposta referia-se, no texto, ao concretismo (p. 198).

⁶⁶ Idem, p. 184.

⁶⁷ Não mais vistas como apenas internacionais (*A internacionalização da arte - a tendência para um estilo ou um vocabulário comum aos artistas de todos os países - é naturalmente uma consequência da internacionalização da vida contemporânea* - Gullar, Ferreira, "Cultura posta em questão, p. 53) as vanguardas foram vistas, em "Vanguarda e subdesenvolvimento", como "universais" devido a sua difusão dar-se a partir dos centros hegemônicos mundiais do poder político e econômico.

⁶⁸ Em acordo com esta caracterização da fragilidade da cultura (e também da política e economia) brasileira com relação à absorção de idéias dos centros hegemônicos (Europa e Estados Unidos), observada por Gullar, ampliou-se a discussão no ensaio de Roberto Schwarz, "As idéias fora de lugar" ("Ao vencedor as batatas", ed. Duas cidades, São Paulo, 1977), publicado originalmente em 1972.

⁶⁹ Aos formalistas que introduziram entre outras noções a de descontinuidade, Gullar contrapunha a de continuidade. À ruptura, Gullar contrapunha a noção de evolução (Mota, Carlos Guilherme, "Ideologia da cultura brasileira (1933-1974), ed. Ática, São Paulo, 1980, p. 233).

⁷⁰ O conceito de uma vanguarda "fora da história" constituía um duplo problema para Gullar. Primeiramente, visto na perspectiva de uma linha "evolutiva" das artes, a denominada arte-pela-arte, resposta ao romantismo europeu (momento inaugural da participação do intelectual na vida social), recusava a participação ou a crítica social, voltava-se para suas questões formais e

artística de vanguarda, na negação da história. Ao realizar um exame mais aprofundado do fenômeno das vanguardas do que aquele realizado em "Cultura posta em questão", justificado porém sob o calor das idéias pré-golpe de 64, o autor abandona a simples dicotomia entre o que era arte de vanguarda e entre o que era arte nacional. Assim, foi na tensa relação das vanguardas européias e americanas com a arte nacional, que a argumentação de Gullar, em "Vanguarda e subdesenvolvimento", extraiu seu projeto de uma arte nacional de vanguarda.

A proposição mais arrojada de Gullar, após sua experiência no CPC, foi a afirmação de uma possível vanguarda no Brasil, trazida como uma visão mais crítica das movimentações artísticas internacionais. Assim é que afirma a possibilidade da arte de vanguarda num país subdesenvolvido, como operação de resistência de um país de periferia, ao não aceitar a *transferência mecânica de um conceito de vanguarda válido nos países desenvolvidos*⁷¹, pondo em discussão seu caráter "universal". Ou, de modo complementar, ao incorporar-se uma visão sempre crítica às idéias e movimentações internacionais da cultura que chegam ao Brasil⁷². Em ambos os casos a vanguarda seria uma operação também de comprometimento do artista com sua história.

Porém esta "abertura" no pensamento de Gullar estava ainda condicionada por determinantes sociais e políticas muito restritas, limitando-lhe as escolhas. A abstração informal (Tachismo⁷³) e, mais importante, a abstração geométrica

incorria numa fuga à história. E em segundo lugar, por não estabelecerem um diálogo com a história brasileira, as movimentações da vanguarda européia e norte-americana introduzidas no Brasil, davam-se apenas como rupturas.

⁷¹ Idem, p. 228.

⁷² Ao desvincular a dependência econômica da dependência cultural, Silviano Santiago, em texto de 1971 ("O entre-lugar do discurso latino-americano" in "Uma literatura nos trópicos", ed. Perspectiva, São Paulo, 1978) e Haroldo de Campos, em texto de 1980 ("Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira" in "Metalinguagem e outras metas", ed. Perspectiva, São Paulo, 1992) enfrentaram o "mito" do contínuo atraso cultural brasileiro, baseando-se no conceito de antropofagia cultural de Oswald de Andrade.

⁷³ Tendência abstrata informal ou lírica, não geométrica, influenciada pela abstração francesa do pós-guerra ('tache' = mancha).

(Concretismo⁷⁴), movimentação de idéias fundamental para compreender muitos dos desdobramentos da arte brasileira nos anos 60, foram rejeitadas pelo autor por serem movimentações da vanguarda internacional mais fechadas em si (tautológicas) e, seguindo a lógica do ensaísta, alienadas do mundo⁷⁵. A determinação histórica e factual sobre a linguagem artística fez Gullar deixar de lado, muitas vezes, a dinâmica interna da linguagem artística.

Uma outra problematização à idéia de vanguarda, alinhando-a com pressupostos conservadores e mercadológicos, foi tratada no artigo de Roberto Schwarz "Notas sobre vanguarda e conformismo"⁷⁶, escrito no ano de 1967. Este texto de Roberto Schwarz foi uma resposta ao artigo "Música Não-Música Anti-Música" (uma entrevista do maestro Julio Medaglia com os compositores Damiano Cozzella, Rogério Duprat, Willy Correa de Oliveira e Gilberto Mendes), publicada no "Suplemento Literário" do jornal Estado de São Paulo em 24 de abril de 1967.

Ao afirmar, logo no começo do texto, que juntamente ao progresso técnico podia-se agregar conteúdos sociais reacionários, quis o autor desmontar uma idéia de vanguarda experimental ligada unicamente a transformações sociais e a um alinhamento a ideais politicamente mais revolucionários. Lembre-se, entrando na lógica do texto, que o autor estava se referindo, entre outras, à vanguarda futurista, alinhada às frentes reacionárias e fascistas da Itália. Por outro lado, lembre-se também, que a vanguarda do Construtivismo na Rússia esteve sintonizada com o novo momento revolucionário de transformação política soviético.

⁷⁴ Tendência abstrata geométrica trazida ao Brasil pelo artista suíço Max Bill e pelos abstratos argentinos no final dos anos 40.

⁷⁵ Num posicionamento nascido em um contexto diferente, o crítico Meyer Schapiro em texto de 1960, resgatou o valor do humanismo na pintura abstrata em contraponto a uma visão mais formalista e fechada (tautológica) da crítica de arte norte-americana de então (Mondrian - a dimensão humana da pintura abstrata, Ed. Cosac e Naify, São Paulo, 2001).

⁷⁶ Schwarz, Roberto, "Notas sobre vanguarda e conformismo" (1967), in "O pai de família e outros estudos", ed. Paz e Terra, SP, 1978.

Da entrevista do maestro Júlio Medaglia com jovens compositores depreendia-se novas operações poéticas e de inserção social da música num novo contexto de "industrialização e dos mass-media". Schwarz afirmou que a passagem para uma idéia de produção artística como produção capitalista não se dava sem mudanças, pois assim como neste sistema, o *aspecto-mercadoria passa para o primeiro plano, e tende a governar o momento da produção*⁷⁷. A dependência econômica e a "dependência cultural", que tornaram inevitáveis a entrada das idéias de vanguarda no Brasil, segundo Gullar, foram problematizadas por Schwarz ao detectar-se o estabelecimento de uma vanguarda acrítica e criada nos moldes capitalistas da dependência econômica. Em Schwarz a dependência econômica, além de atrelar a dependência cultural, iria também determinar-lhe os modos e formas⁷⁸.

É a sintonia, ou integração, tão estreita entre produção artística e produção capitalista de bens e mercadorias, que Schwarz questionou nas posturas dos novos compositores entrevistados por Júlio Medaglia. O problema poderia ser assim resumidamente colocado: não estaria o "racionalismo" dos desdobramentos do projeto concreto na música, buscando um certo "racionalismo" do mercado?

Implícita na análise de Schwarz, estava também uma desmontagem da idéia de vanguarda, tão bem apontada em Eduardo Subirats⁷⁹, ligada à absorção dos ideais e operações da vanguarda pelo sistema capitalista (mercadológico) de produção. Porém, como aponta o próprio Subirats, não seria o caso de *restabelecer, tanto retrospectiva como prospectivamente, seu*

⁷⁷ Idem, p. 45. No artigo "Cultura e política, 1964-1969" ("Cultura e política", ed. Paz e Terra, São Paulo, 2001), escrito três anos depois de "Notas sobre vanguarda e conformismo" (1970), Schwarz fez uma análise do Tropicalismo, salientando, num texto de maior fôlego, estas mesmas contradições apontadas nos depoimentos do maestro Julio Medaglia e dos jovens músicos.

⁷⁸ É também no artigo "Cultura e política, 1964-1969" que Schwarz deixou mais clara esta análise - *a sua ligação* (dos países subdesenvolvidos) *ao novo se faz 'através', estruturalmente através de seu atraso social, que se reproduz em lugar de se extinguir* (p. 77).

⁷⁹ Subirats, Eduardo, "Da vanguarda ao pós-moderno".

*último sentido crítico e renovador (das vanguardas) para além dos limites de sua má positividade no mundo atual?*⁸⁰ Ainda mais tomando-se como reflexão o fenômeno periférico das vanguardas num país não europeu.

O texto de Schwarz não legitimava algumas operações da vanguarda brasileira e questionava seu posicionamento crítico em relação aos problemas centrais da cultura brasileira. A desconfiança do crítico parecia muito mais preocupada com o contexto e maneiras de inserção daqueles artistas na sociedade da época do que propriamente interessada na análise direta daquela produção.

Os autores de época, até aqui analisados, impossibilitaram uma crítica positiva da complexidade da produção artística dos anos 60 no Brasil através de seus conceitos operacionais de vanguarda. Ao ser vista como alienação do mundo descomprometida com a realidade e ligada a forças reacionárias e mercadológicas, este conceito de vanguarda chocava-se com o projeto nacional desenvolvido nas artes visuais, cada vez mais comprometido com a resistência ao regime militar e com as experimentações formais. Outros críticos e os próprios artistas resgataram para o conceito (e o fazer) da vanguarda um projeto que não excluía o experimentalismo da linguagem, no sentido de postarem-se frente às contradições da época e assumirem um programa de vanguarda que não recusava o comprometimento nas questões políticas de seu tempo.

III - VANGUARDA COMO ESTRATÉGIA

Uma visão crítica mais favorável à vanguarda, vista nos termos de renovação da linguagem e de construção de uma arte comprometida com a realidade, foi observada em alguns textos de críticos e artistas do período e fundamentou suas bases para uma arte nacional. Esta crítica procurou defender a idéia de

⁸⁰ Idem, p. 4.

vanguarda não como antítese, mas como um elemento de resistência frente à sociedade e à política.

Em 1966, o crítico Mário Pedrosa, no texto "Crise do condicionamento artístico"⁸¹, percebeu mudanças nas condições de produção da arte e salientou a transformação das vanguardas históricas em direção a uma outra vanguarda experimental. Este novo contexto de produção, inaugurado com as pesquisas da arte Pop a partir do início da década de 60, assemelhava-se muito à condição apontada pelo maestro Julio Medaglia e posteriormente comentada e criticada por Schwarz em "Nota sobre vanguarda e conformismo".

As artes visuais pós anos 60 trouxeram um novo conceito de objeto de arte. Mário Pedrosa denominou de arte "pós-moderna"⁸² o novo contexto de produção e consumo artísticos, que advinha da entrada do consumo de mercadorias e do crescimento da publicidade na mediação com o mundo. A trajetória da linguagem das artes visuais modernas, antes alimentando-se de suas próprias experimentações formais, ou nas palavras do crítico, numa "lógica interior evolutiva", era rapidamente transformada e substituída por outra, devido a interesses da lógica mercantil da novidade.

Além das novas questões de mercado que afetavam a produção artística, uma nova caracterização deste estado "pós-moderno" da arte foi dada em outro texto de Pedrosa "Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica"⁸³. A mudança da arte moderna em direção à arte "pós-moderna" estava associada, neste texto, ao

⁸¹ Pedrosa, Mário, "Crise do condicionamento artístico" (1966), in "Mundo, homem. Arte em crise", ed. Perspectiva, São Paulo, 1986.

⁸² O pós-moderno é um conceito que espalhou-se vigorosamente pelas ciências humanas desde o começo dos anos 80 e, de modo muito geral, significou o fim ou a superação do projeto moderno que nasceu no séc. XVIII. Sua crítica permeia a filosofia (Baudrillard, Lyotard), a psicanálise (Lacan), as ciências sociais (Foucault, James Clifford), a literatura (Barthes, Derrida), entre outras áreas. Nas artes visuais o pós-moderno inicia-se com a crise da representação da Pop arte e estabelece-se com as discussões do minimalismo sobre o estatuto da obra de arte e sua percepção (Hal Foster, Michael Archer), trazendo para a discussão artística outras áreas de conhecimento como o feminismo e a política (Jane Flax, Lucy Lippard, Douglas Crimp).

problema da autonomia moderna do objeto artístico. A percepção do objeto de arte moderno, antes posta somente em relação a seus valores visuais de forma, inserida numa linguagem que se queria autônoma em relação aos acontecimentos não artísticos ou à história e a eles não subordinada, sofreu um abalo em sua significação.

A inteligibilidade do objeto "pós-moderno", realizado nas movimentações artísticas pós arte Pop, estava fundada *na plasticidade das estruturas perceptivas e situacionais*⁸⁴, isto é, além de seus dados constitutivos formais a obra era compreendida dentro de um contexto específico ou situação, que poderia ser seu local de exposição (instituição de arte ou espaço urbano) ou um contexto maior ligado à situação social e política.

Mário Pedrosa, tomando como fundamento a produção artística brasileira dos anos 60 (sua herança neoconcreta ligada a fenomenologia e seu comprometimento social), afirmou que a esta "condição pós-moderna da arte", o Brasil não apenas dela participava *como modesto seguidor, mas como precursor*⁸⁵. A vanguarda, em sua crise "pós-moderna", era uma prerrogativa brasileira para Pedrosa. Assim, a arte "pós-moderna", mais do que apresentar-se como um beco sem saída da produção, era uma nova maneira de enfrentar um mundo que estava diferente (no Brasil e fora dele), pois que estava intimamente ligada à trajetória recente das pesquisas artísticas nacionais.

Na nova arte dos anos 60, num contexto indicado pelo crítico como do consumo de massas, novos desafios foram colocados para os artistas⁸⁶. Se por um lado os artistas brasileiros ainda não

⁸³ "Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica", in Pedrosa, Mário, "Acadêmicos e modernos", EDUSP, São Paulo, 1998.

⁸⁴ Idem, p. 355.

⁸⁵ Idem, p. 355.

⁸⁶ *Num desespero de suprema objetividade, a que se entregam (os artistas), negam a Arte, começam a nos propor, consciente ou inconscientemente, outra coisa, sobretudo uma atitude nova, de cuja significação mais profunda ainda não tem perfeita consciência. É um fenômeno cultural e mesmo sociológico inteiramente novo. Já não estamos dentro dos parâmetros do que se chamou de arte moderna. Chamai a isso de arte pós-moderna, para significar a diferença. Nesse momento de crise e de opção, devemos optar pelos artistas* (Pedrosa, Mário, "Crise do condicionamento artístico", p. 92).

tinham uma clara "consciência" daquele novo contexto de uma sociedade de consumo (ainda muitíssimo diferente dos países mais industrializados) em que estava mergulhada sua produção, por outro lado o contexto do novo regime autoritário se fazia muito presente.

Não havia para Mário Pedrosa razões para se lamentar a perda do estatuto moderno da obra e da criação artística, mas sim o colocar-se a necessidade de uma nova reflexão sobre o momento cultural através da produção artística. Mário Pedrosa alinhou-se a uma série de artistas daquele momento⁸⁷ (Hélio Oiticica, Antonio Dias, Rubens Gerchman, entre outros) ao refletir sobre uma produção artística não afinada com um certo niilismo ou cinismo do mercado, mas com novas operações artístico-culturais de uma vanguarda "pós-moderna" brasileira. Ao salientar a relevância destes artistas e ao trazer o novo estatuto de produção, o crítico estava referendando-os, ao contrário da desconfiança de Schwarz em relação aos músicos experimentais.

Outra afirmação de uma vanguarda legítima na arte brasileira aconteceu na exposição "Vanguarda brasileira"⁸⁸, realizada no ano de 1966, tendo como organizador (curador⁸⁹) o crítico Frederico Moraes. No catálogo-cartaz da exposição, o texto do crítico⁹⁰ situou de que maneira podia ser pensada a vanguarda brasileira.

Diferentemente de Pedrosa, que via as experiências de vanguarda brasileira dos anos 60 como precursoras de uma "condição pós-moderna" (dada nos termos de um outro sistema mercadológico capitalista, na qual a Pop arte norte-americana era sua manifestação mais evidente), a vanguarda preconizada por

⁸⁷ Observado em outros artigos de época e imediatamente posteriores.

⁸⁸ A exposição "Vanguarda brasileira" aconteceu na Reitoria da Universidade Federal de Minas Gerais em agosto de 1966. Seus artistas participantes foram Antonio Dias, Rubens Gerchman, Hélio Oiticica, Maria do Carmo Secco, Pedro Escosteguy, Angelo Aquino, Dileny Campos e Carlos Vergara.

⁸⁹ A designação de curador, como aquele profissional que organiza uma exposição, escolhe artistas e obras, desenvolve uma discussão artística específica e escreve texto crítico para o catálogo ou folder, mesmo sendo apropriada neste caso, não era ainda utilizada no Brasil nos anos 60.

⁹⁰ Moraes, Frederico, "Vanguarda, o que é?" in catálogo "O objeto na arte: Brasil anos 60", Fundação Armando Álvares Penteado, SP, 1978.

Morais estava fundada em três movimentações históricas da cultura e da arte no Brasil - barroco, antropofagia e vocação construtiva. A vanguarda brasileira conceituada por Moraes, ao contrário das operações da vanguarda preconizada em Subirats, por exemplo, não rompia com a história, mas formava-se através de sua recuperação, ou melhor dito, da apropriação de momentos precisos da história cultural do país. Para a fundamentação de seu conceito de vanguarda Moraes retomou o séc. XVIII e XIX, as primeiras décadas do séc. XX e os anos 50.

O barroco brasileiro, cujo apogeu deu-se no séc. XVIII e início do séc. XIX, representava para Moraes o marco inicial da arte brasileira e era visto como a primeira grande expressão artística e *até hoje nossa manifestação mais autenticamente nacional*⁹¹. Outro ponto fundamental da vanguarda, para o crítico, estava alicerçado na chamada vocação construtiva brasileira⁹², observada na contenção e geometrismo do modernismo brasileiro (Alfredo Volpi, Tarsila do Amaral, estruturação cubista no expressionismo de Anita Malfatti), na arquitetura (Niemeyer) e, seguramente, nos movimentos concretista e neoconcreto⁹³ dos anos 50. E por último, como que enfeixando o barroco e a vocação construtiva brasileira, a presença da antropofagia, como operação cultural por excelência da vanguarda pensada certamente em seu caráter crítico de absorção das vanguardas internacionais.

Fundada sobre as bases conceituais do barroco, vocação construtiva e antropofagia, estava alicerçada a vanguarda nacional, que não era arremedo das vanguardas internacionais, uma vez que apresentava singularidades dadas pelas reverberações próprias das movimentações internacionais no país. Ao designar

⁹¹ Idem, pg. 65.

⁹² A vocação construtiva, perpassando épocas distintas, tinha para o crítico um sentido trans-histórico.

⁹³ A constituição de uma vanguarda brasileira, tornada possível por Gullar em "Vanguarda e subdesenvolvimento", tornara-se no entanto inviável operacionalmente pela ausência/negação do concretismo e vanguardas construtivas. Muito da produção artística dos anos 60 estava em diálogo

uma vanguarda nacional processual, dada em três bases operatórias, Moraes estava muito perto de um projeto nacional artístico, no qual as experimentações formais davam-se num solo cultural próprio.

Ao definir a vanguarda, logo no começo de seu texto, como *um comportamento, um modo de ser, um espírito aberto à pesquisa permanente do novo, do significativo*⁹⁴, Moraes apoiou-se num dos fundamentos da própria operação das vanguardas, a experimentação. E a experimentação da vanguarda não estava separada de um pensamento mais crítico - a vanguarda brasileira, em sua constituição muito particular, estava engajada socialmente. A breve análise que Moraes fez do artista Carlos Vergara, poderia ser estendida a outros artistas dos anos 60, no sentido de afirmar um fazer artístico de vanguarda comprometido com a realidade brasileira - *para Vergara, o quadro deixou de ser um deleite, um prazer ocioso ou egoístico, para transformar-se numa denúncia*⁹⁵.

Moraes caminhou num sentido completamente inverso àquele apontado por Aracy Amaral no texto "Arte no Brasil" (1966)⁹⁶, no qual a crítica afirmou a ausência de uma vanguarda brasileira nas artes visuais (mesmo destacando que seu texto fosse muito mais uma provocação). Num lance conceitual ousado, neste mesmo "espírito aberto" das pesquisas de vanguarda, Moraes fundou a idéia de uma vanguarda brasileira dada sobre três bases - barroco, abstração geométrica e antropofagia. Esta construção reverberou na produção crítica e artística brasileira da segunda metade dos anos 60.

direto com as movimentações construtivas dos anos 50 e sem esse referencial sua análise estaria incompleta.

⁹⁴ Idem, pg. 65.

⁹⁵ Idem, pg. 68.

⁹⁶ Tese apresentada no seminário "Propostas 66", publicado em Arte em revista - anos 60, n. 2, ano 1, pp. 29-30, ed. Kairós, São Paulo, maio-agosto/1979.

A idéia da vanguarda ligada à fundação de uma arte nacional apareceu também no texto "Situação da vanguarda no Brasil"⁹⁷ de Hélio Oiticica. Escrito no mesmo ano da exposição "Vanguarda brasileira", o texto discorre sobre a constituição de uma arte nacional não desconectada das discussões artísticas internacionais, como já apontado também por Mário Pedrosa, e configurando sua singularidade dentro do território das experimentações de linguagem. A presença da arte construtiva no Brasil (concretismo e neoconcretismo) era para Hélio, como também para Moraes, uma importante base para a conceituação da vanguarda nacional - uma *necessidade construtiva nossa*⁹⁸.

A vanguarda brasileira, para Oiticica, estava construída sobre três bases distintas e complementares - a participação do espectador na obra de arte, o estatuto de uma "nova objetividade" e pela presença do "objeto". A participação do espectador e a presença do "objeto" (a obra de arte não mais pensada em seus meios expressivos tradicionais como pintura ou escultura) haviam sido trazidas pelas pesquisas do neoconcretismo brasileiro. Através de uma participação fenomenológica ou semântica do espectador, os "objetos" propunham um campo estético mais alargado que a obra de arte em seu sentido mais tradicional, pois estava aberto à "crítica social" e à "patenteação de situações-limite", como declara Oiticica. O estatuto da "nova objetividade", que confundia-se com a noção de uma vanguarda brasileira, afirmava sua experimentação formal de linguagem ao mesmo tempo que seu comprometimento.

A demarcação do espaço e conceitos da vanguarda, realizada nos textos da crítica de Mário Pedrosa e Frederico Moraes e nos textos do artista Hélio Oiticica, apontava um posicionamento bem definido. Ao afirmarem de um só golpe a existência de uma

⁹⁷ Oiticica, Hélio, "Situação da vanguarda no Brasil" in "Arte em revista - Anos 60", n. 2 ano 1, maio-agosto/79, ed. Kairós, São Paulo (tese apresentada no seminário "Propostas 66").

⁹⁸ Idem, p. 31.

vanguarda nacional ("nova objetividade", para Oiticica), ao enfrentarem produtivamente as discussões sobre dependência e atraso cultural (vanguarda nacional e vanguarda internacional), e ao afirmarem a importância da experimentação da linguagem das artes plásticas como um projeto artístico comprometido com as questões estéticas e globais do país, as proposições de Pedrosa, Morais e Oiticica viabilizavam uma idéia de vanguarda para se pensar o comprometimento e engajamento das artes plásticas do Brasil dos anos 60 com a situação do país.

Um dos textos mais importantes do período, publicado em janeiro de 1967, a "Declaração de princípios básicos da vanguarda"⁹⁹ foi uma tomada de posição mais programática dos

⁹⁹ DECLARAÇÃO DE PRINCÍPIOS BÁSICOS DA VANGUARDA

1-Uma arte de vanguarda não pode vincular-se a determinado país: ocorre em qualquer lugar, mediante a mobilização dos meios disponíveis, com a intenção de alterar ou contribuir para que se alterem as condições de passividade ou estagnação. Por isso a vanguarda assume uma posição revolucionária, e estende sua manifestação a todos os campos da sensibilidade e da consciência do homem.

2-Quando ocorre uma manifestação de vanguarda, surge uma relação entre a realidade do artista e o ambiente em que vive: seu projeto se fundamenta na liberdade do ser, e em sua execução busca superar as condições paralisantes dessa liberdade. Esse exercício necessita uma linguagem nova capaz de entrar em consonância com o desenvolvimento dos acontecimentos e de dinamizar os fatores de apropriação da obra pelo mercado consumidor.

3-Na vanguarda não existe cópia de modelos de sucesso, pois copiar é permanecer. Existe esforço criador, audácia, oposição franca às técnicas e correntes esgotadas.

4-No projeto de vanguarda é necessário denunciar tudo quanto for institucionalizado, uma vez que este processo importa a própria negação da vanguarda. Em sua amplitude e em face de suas próprias perspectivas, recusa-se a aceitar a parte pelo todo, o continente pelo conteúdo, a passividade pela ação.

5-Nosso projeto - suficientemente diversificado para que cada integrante do movimento use toda a experiência acumulada - caminha no sentido de integrar a atividade criadora na coletividade, opondo-se inequivocamente a todo isolacionismo dúbio e misterioso, ao naturalismo ingênuo e às insinuações da alienação cultural.

6-Nossa proposição é múltipla: desde as modificações inespecíficas da linguagem à invenção de novos meios capazes de reduzir à máxima objetividade tudo quanto deve ser alterado, do subjetivo ao coletivo, da visão pragmática à consciência dialética.

7-O movimento nega a importância do mercado de arte em seu conteúdo condicionante; aspira acompanhar as possibilidades da revolução industrial alargando os critérios de atingir o ser humano, despertando-o para a compreensão de novas técnicas para a participação renovadora e para a análise crítica da realidade.

8-Nosso movimento, além de dar um sentido cultural ao trabalho criador, adotará todos os métodos de comunicação com o público, do jornal ao debate, da rua ao parque, do salão à fábrica, do panfleto ao cinema, do transistor à televisão.

artistas (e dois críticos) em relação ao seu fazer artístico, situado no contexto político, social e cultural brasileiro. A "Declaração"¹⁰⁰, um texto coletivo que assemelhava-se a um manifesto, foi publicado em diversos meios de comunicação e assinado pelos artistas Antonio Dias, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Lygia Clark, Lygia Pape, Glauco Rodrigues, Sami Mattar, Solange Escosteguy, Raymundo Collares, Carlos Zílio, Maurício Nogueira Lima, Hélio Oiticica, Anna Maria Maiolino e pelos críticos Frederico Moraes e Mário Barata.

Composta de oito itens distintos, esta "Declaração" questionou posições hegemônicas da crítica cultural estabelecida sobre orientação "cepecista". O conceito de vanguarda, expresso neste documento, procurou ser o mais aberto e complexo possível. Não propunha-se o nacionalismo como diretriz, mas acentuava-se que era sempre verdade que a criação artística estava ligada ao lugar onde era produzida. Afirmou-se que a vanguarda "não se pode vincular a determinado país"¹⁰¹, isto é, não era nacionalista, ao mesmo tempo que "surge uma relação entre a realidade do artista e o ambiente em que vive", portanto condições específicas sociais e políticas tornavam-se importantes.

A vanguarda era vista como internacionalista, porém seus modelos nunca deveriam ser cegamente copiados, pois haveria o "esforço criador, audácia, oposição franca às técnicas e correntes esgotadas", fosse através de uma visão crítica ou da operação da antropofagia. O artista, assim, não estava condenado a fazer obras "importadas", como acentuou Aracy Amaral em sua apresentação no Seminário "Propostas 66"¹⁰². A vanguarda era

(Continente Sul/Sur, n. 6, Porto Alegre, pp. 305-307, nov/1997)

¹⁰⁰ Segundo Dayse Peccinini, a "Declaração" nasceu também como um posicionamento dos artistas após o Seminário "Propostas 66", que ocorreu na Biblioteca Mário de Andrade (SP) no ano de 1966 (Alvarado, Dayse Peccinini, "O objeto na arte - Brasil anos 60" (Catálogo), FAAP, São Paulo, 1978).

¹⁰¹ Todas as citações entre aspas são extraídas da "Declaração de princípios básicos da vanguarda".

¹⁰² "Arte no Brasil" in "Propostas 66", publicado em Arte em revista - anos 60, n. 2, ano 1, pp. 29-30, ed. Kairós, São Paulo, maio-agosto/1979.

contra a institucionalização, "uma vez que este processo importa na própria negação da vanguarda", sua prática estava integrada à coletividade e o papel do artista ganhava nova importância.

Aquele novo estatuto da produção de arte apontado por Roberto Schwarz ("Vanguarda e conformismo") e Mário Pedrosa ("Crise do condicionamento estético") que se dava numa sociedade de consumo foi problematizado pela "Declaração" ao pensar suas relações com o mercado de arte. Ao mesmo tempo que se queria "dinamizar os fatores de apropriação da obra pelo mercado consumidor", pretendia-se também negar "a importância do mercado de arte em seu conteúdo condicionante". Propunha-se ainda a adoção das possibilidades de se usar todos os meios industriais possíveis (mídia, indústria, tecnologia) sem maiores questionamentos ideológicos.

A pesquisa formal não estava separada das mudanças sociais. As experimentações da linguagem artística uniam-se à "invenção de novos meios capazes de reduzir à máxima objetividade tudo quanto deve ser alterado, do subjetivo ao coletivo". A "Declaração" tocou em elementos conceituais clássicos do debate nacional como nacionalismo, indústria cultural e engajamento. Uma ambigüidade de ordem operatória marcou estas declarações¹⁰³ ao tentar resolver os impasses da produção artística frente ao novo regime e posicionando seus desdobramentos formais frente às movimentações internacionais.

A publicação da "Declaração de princípios da vanguarda" funcionou como uma grande arena de debates e proposições estéticas dos artistas. Ao representar um posicionamento coletivo a "Declaração" somou-se às variadas discussões trazidas pelas exposições de arte da época¹⁰⁴ que além de proporem seu

¹⁰³ Otília Arantes (De 'Opinião 65' à 18ª Bienal) afirmou, ao fazer sua análise da Declaração - *Essas são algumas das contradições e dúvidas vividas, que apontamos não para desmerecer os propósitos da vanguarda brasileira ou minimizar seu alcance, mas no intuito de compreender como e por que tais contradições puderam coexistir e, inclusive, como constituíram, menos que sua limitação, sua força* (p. 74).

¹⁰⁴ Considerando-se que duas destas exposições foram também organizadas por artistas - "Propostas 65" e "Nova Objetividade Brasileira".

debate através dos textos críticos reuniam as próprias obras dos artistas.

No Brasil, os embates entre programas e concepções da arte de vanguarda nas artes plásticas e suas relações com a política foram realizados de uma maneira mais evidente e aberta através das exposições. Constituindo-se como um espaço público de discussão artística desde o séc. XVIII, a exposição representou o local de trânsito entre público, artistas e debate artístico e cultural. As exposições "Opinião 65", "Propostas 65", "Nova Objetividade Brasileira" e "Do corpo à terra", entre outras, formalizaram as discussões de vanguarda e a possibilidade de uma arte experimental e comprometida no Brasil.

CAPÍTULO 2
EXPOSIÇÕES DE ARTE

Uma peculiar ilustração de capa da revista americana "The New Yorker"¹⁰⁵ (fig. 1) mostra a abertura de uma exposição de arte. Há um certo estranhamento, pois essa imagem da capa ao apresentar um acontecimento cultural e artístico tão comum nos dias de hoje, desloca-o para algum momento do período paleolítico. Observa-se, naquele vernissage¹⁰⁶ senhores e senhoras bem trajados com suas elegantes roupas de pele de bisão, segurando suas bebidas enquanto admiram e comentam pinturas rupestres penduradas - cenas de caça e animais diversos - nas claras paredes da galeria.

Há no desenho, em sua ironia e absurdo, a representação de uma situação bem concreta, o momento da abertura de uma exposição, na qual uma determinada produção artística, individual ou coletiva, é colocada pela primeira vez frente aos espectadores e à crítica. Há também uma reflexão tangencial, que não se pode deixar de fazer, acerca da mercantilização da arte, de sua transformação em entretenimento e/ou investimento. Porém o que vai interessar para este estudo é a questão trazida pelo 'humour' da ilustração: a relação com a arte foi sempre assim experimentada, através deste espaço público de contemplação, verificação, estudo (e também, compra) chamado de exposição de arte? A partir de qual momento na história as artes plásticas apresentaram-se ao público através da mediação das exposições? E quais mudanças e novas discussões, seja especificamente do olhar ou, mais abrangente, da vida cultural as exposições trouxeram?

I - CONFIGURAÇÃO DOS ESPAÇOS DE EXPOSIÇÃO

¹⁰⁵ Ilustração de H. Bliss, revista "New Yorker" (15/mar/1999).

¹⁰⁶ O termo "vernissage" veio da operação de passar uma última camada de verniz na pintura um dia antes da abertura de sua exposição.

Foi no final do séc. XVII que uma produção artística apresentou-se em um novo espaço, não ligado à religião (igrejas) e nem monumento cívico nos lugares da cidade (praças e logradouros), para a admiração, contemplação e aferição das pessoas¹⁰⁷. As primeiras mostras de arte foram constituídas por trabalhos de pintores membros da Academia Real de Pintura e Escultura da França. Posteriormente, ao ocuparem os espaços do Salon d'Apollon ou Salon Carré (salão quadrado) no Palácio do Louvre, em Paris, as mostras ganharam a denominação de salão. No séc. XVIII os salões mereceram uma atenção maior, seja de filósofos ou estetas¹⁰⁸, como espaço público importante de discussão artística¹⁰⁹.

As exposições de arte da Academia¹¹⁰ tinham a missão de mostrar a produção artística sob os parâmetros de seu programa de ensino, sejam nos padrões do classicismo ou posteriormente inserido numa estética "pompiere"¹¹¹ e tendo como participantes

¹⁰⁷ Thomas Crow ("Painters and public life", Yale University Press, New Haven e Londres, 2000) salienta, porém, alguns outros momentos onde a arte esteve sob os olhos de um público mais amplo - as procissões de Corpus Christi e algumas itinerâncias de coleções (não apenas objetos artísticos) reais. Uma outra possibilidade de exposição pública dos trabalhos artísticos, também apontada por Crow, fora dada através das grandes feiras populares de comércio no final do séc. XVII. A feira de Saint-Germain era um desses eventos que atraíam uma larga gama de pessoas.

¹⁰⁸ O filósofo francês Denis Diderot foi um entusiasta das exposições do Salão da Academia Francesa e as via como mais uma possibilidade de educação da civilidade no homem iluminista. Para ele as exposições públicas tinham um estatuto de vital importância pois que através delas se *procurava em todos os estados da sociedade, particularmente aos homens de gosto, um élan útil e uma recreação agradável* (Diderot, Denis apud Hegewish, Katharina in "L'Art de l'exposition", Éditions du Regard, Paris, 1998, p. 18).

¹⁰⁹ *Segundo relatos de época, a multidão de visitantes excedia tudo o que até aí se vira, e ainda que a maior parte deles ali só acorresse por ser moda visitar os 'Salons', sem dúvida, o número de apreciadores de arte sérios aumenta também* (Hauser, Arnold, "História social da literatura e da arte, ed. Mestre Jou, São Paulo, 1972, p. 810).

¹¹⁰ A Academia Real de Pintura e Escultura foi criada por Colbert, ministro de Luís XIV, e pelo pintor Charles Le Brun. Ela tinha a função estratégica de controle e criação de uma visualidade do reinado francês. A Academia substituiu as associações de artistas (guildas - iniciadas na Idade Média e funcionando com "cartas de permissão" dos reis), que no início de 1649, privilegiavam um número muito pequeno de artistas habilitados para as demandas oficiais - religiosas e aristocráticas.

¹¹¹ As obras dos artistas ditos "pompiere" testemunhavam o gosto estético oficial. Sua orientação era neoclássica, porém despreocupada das questões éticas do movimento do final do séc. XVIII. Os artistas "pompiere" eram a "academização" do neoclássico. Entre outros artistas destacam-se Cabanel,

apenas artistas vivos. Os primeiros esforços para mostrar a arte da Academia Francesa aconteciam em seus próprios aposentos (salas de reunião) e posteriormente, antes de ocuparem o Salon d'Apolon, nas arcadas externas do Palais Royal, onde sujeitavam-se às condições climáticas causando danos às pinturas.

Os Salões serviam para colocar a obra do artista frente a seu público fruidor e possível consumidor e, neste sentido, eram uma grande vitrine da produção de cada artista. Tinham também o caráter didático de corresponderem a um padrão exemplar de produção para os jovens artistas. Produção artística tornada pública, construída no formato acadêmico oficial e com a perspectiva de tornar-se parte do circuito de comercialização da burguesia ascendente, além da aristocracia. As exposições de arte, em seu modelo dos Salões, eram uma nova instituição regulamentada, ligada e, mesmo, afirmativa do poder político constituído.

O grande impulso dos Salões foi o de ampliar a discussão artística para um número muito maior de pessoas opinarem sobre as obras. Agora não mais apenas objeto de discussão de experts, patronos ou aristocracia esta ampliação foi dada em diversas frentes. A partir de 1673 saem livretos e publicações relativos às exposições públicas atestando sua importância em documentar e organizar a produção artística, além de esclarecer um público mais amplo. A exposição de 1699, já nos espaços do palácio do Louvre, cujas obras encontravam-se à venda, trazia em seu pequeno catálogo (livret) um de seus propósitos - *para renovar o antigo costume de expor suas obras ao público em direção a receber seus julgamentos e alimentar essa saudável competição tão necessária ao progresso das artes*¹¹².

De muitas maneiras houve a incorporação da opinião pública nos Salões e o estabelecimento deste espaço de discussão. O debate público foi defendido pelo crítico Louis de Carmontelle

Meissonier e Bouguereau. A estética "pompier" era a estética dos grandes salões de arte de Paris do séc. XIX.

¹¹² Crow, Thomas, "Painters and public life", p. 37.

(1785), caracterizando-o como uma espécie de *juiz natural das belas artes*. Para o crítico o debate liberal era dado com a mesma importância entre conhecedores e interessados, e estaria assim colocado – a experiência de alguns e o iluminismo (sabedoria) de outros, a extrema sensibilidade de um segmento, e sobretudo a boa fé da maioria, vem finalmente para produzir um julgamento o mais equânime em sua grande liberdade¹¹³. A “artisticidade” das obras também esteve submetida a seus desígnios – (...) aquela qualidade em arte depende do escrutínio público e aquela qualidade é ameaçada ou declina na medida em que os artistas restringem sua audiência¹¹⁴. E, nas palavras de La Font de Saint-Yenne, um crítico de época¹¹⁵ – está apenas nas bocas daqueles firmes e justos homens que compõem o Público, que não tem nenhuma ligação com os artistas, (...) que podemos encontrar a linguagem da verdade¹¹⁶.

Como posto em Carmontelle e outros críticos da época, ao privilegiar o debate estético as exposições ganharam uma consistente reverberação na vida social e política¹¹⁷. Nesta chave é que o Thomas Crow afirmou – *deveras, muito antes que este liberalismo pudesse ser tentado numa arena maior da vida política, o espaço de exposição proporcionava o microcosmo de um tipo de modelo temporário, o qual fascinava os oponentes do absolutismo*¹¹⁸. E foi através do debate público, solidificando um

¹¹³ Idem, p. 18.

¹¹⁴ Idem, p. 6.

¹¹⁵ Nasce a figura do crítico ao mesmo tempo que emerge também um questionamento à sua autoridade de poder – *Quando uma pessoa é pouca coisa, boa para nada em Paris, é suficiente que ela passe por uma pessoa de gosto e assim transforme-se em alguém; acredita-se nela, as casas se abrem para ela, ela estará no círculo dos poderosos amantes da arte e os artistas vão querer que ela esteja em seus círculos por medo que deprecie suas obras e, para finalizar, ela passará por um conhecedor (“connaissanceur”) entre aqueles que confundem o jargão com a linguagem da arte* (Le Blanc apud Hegewish, Katharina in “L’Art de l’exposition”, Éditions du Regard, Paris, 1998, p. 16).

¹¹⁶ Crow, Thomas, “Painters and public life”, p. 6.

¹¹⁷ Certamente sem a mesma importância e amplitude da “república das letras” na constituição da crítica ao regime absolutista e constituição do espaço público (ver Koselleck, Reinhardt, “Crítica e crise”, ed. UERJ/Contraponto, Rio de Janeiro, 1999), o espaço das exposições sintonizava-se àquele momento histórico de crítica social e política.

¹¹⁸ Crow, Thomas, “Painters and public life”, p. 18.

"conhecimento específico"¹¹⁹ da linguagem das artes plásticas, que se construiu um espaço da sociabilidade e da crítica.

Os salões de arte¹²⁰ representaram para Baudelaire o exercício e a construção do olhar moderno. A "modernidade" deste olhar era dada por sua recusa ao academicismo, no sentido mais amplo da fuga de padrões de pensamento e formas pré-estabelecidas. Além disso as exposições, por seu cosmopolitismo¹²¹ e diversificação do olhar, tornava o espectador apto a desvencilhar-se de paradigmas "passadistas" de compreensão da arte e recusar julgamentos estéticos fechados em posições formalistas estritas. A crítica de arte de Baudelaire, moldada através de reflexões desafiadoras aos "professores-jurados" (crítica de arte conservadora) do séc. XIX, prefigurou o debate que percorreu todo o séc. XX, pautado na relação entre as exposições de arte e o mundo da cultura.

A trajetória do "nascimento" das exposições passa também, sem dúvida, pela questão do nascimento dos museus. Os museus de

¹¹⁹ Em meados do séc. XVII saem dois textos que atestavam este novo conhecimento em arte espalhando-se a um público mais amplo. O primeiro deles era mais crítico - (...) *Há algo de verdadeiramente metafísico e pedante nessa 'curiosité', na maneira que ela é praticada em nosso país e na maneira que ela nos toma com todos os hábitos finos que importa menos na Itália. Tudo isso nos leva a um certo estilo de fala que poderia facilmente preencher um grosso dicionário... Aqueles que falam esse jargão são julgados os mais reconhecidos, e sua grande aptidão consiste em conhecer como identificar um artista depois de ver suas pinturas e então estar apto a pronunciar-se sobre sua pintura: se o artesão fez pinceladas verticais ou horizontais, quantas pinturas ele pintou, qual é a mais vista, em quais mãos elas passaram e daí para mais. Em tudo isso eu não vejo mais do que inteligência medíocre e, não estou certo, mas vejo um grau em seu entusiasmo e servilismo.* (Samuel de Sorbière apud Crow, Thoas, "Painters and public life", p. 31). O outro texto era mais positivo em sua preocupação com essa nova audiência de espectadores que deveria ser composta não apenas com homens de letras e aqueles de nobre condição, os quais se presume serem os mais reflexivos das pessoas, tomarem um ávido interesse em pintura, mas até o mais comum dos homens junta-se aí para entregar sua opinião e faz isso tão bem que parece que o "métier" da pintura é de todos (Fréart de Chambray apud Crow, Thoas, "Painters and public life", pp. 31-32).

¹²⁰ Visto no texto "A exposição Universal de 1855" (Coelho, Teixeira - org., "A modernidade de Baudelaire", ed. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1988).

¹²¹ Há um termo logicamente associado a um público urbano diverso: "cosmopolita". De acordo com o emprego francês registrado em 1738, cosmopolita é um homem que se movimenta despreocupadamente em meio à diversidade, que está à vontade em situações sem vínculo nem paralelo com aquilo que lhe é familiar (Sennet, Richard, "O declínio do homem público", ed. Companhia das letras, São Paulo, 1989, p.31).

arte tiveram sua gênese também no séc. XVIII. A primeira coleção de arte a tornar-se pública foi a da França revolucionária¹²² depois que o governo republicano nacionalizou, em 1791, as obras de arte reais e aquelas pertencentes à Igreja e disponibilizou seu acesso ao público. Em 10 de agosto de 1793 foi inaugurada a coleção de arte pública na grande galeria do Palácio do Louvre, não mais restrita a aristocratas e estudantes de arte¹²³.

Os salões de arte perduraram ainda durante todo o século XVIII, XIX e começos do séc. XX, perdendo gradativamente sua importância como discussão efetiva de idéias no campo artístico. Eles foram especialmente relevantes, mesmo que no sentido de ter problematizado seu "modus operandi", para os movimentos artísticos do final do séc. XIX e nas chamadas vanguardas históricas do começo do séc. XX.

II - EXPOSIÇÕES E DISCURSOS DAS VANGUARDAS

As estratégias de estabelecimento das vanguardas estiveram estreitamente ligadas ao espaço das exposições. A experimentação formal e conceitual das novas linguagens, concomitante a uma problematização das instituições artísticas, teve no momento privilegiado da exposição, sua arena por excelência ao colocar novos parâmetros visuais da arte para o público. Formas diversas de organização das exposições, salas especiais e de caráter histórico, catálogos e discussão crítica, crítica institucional ao próprio sistema da arte e, em certos casos, um

¹²² O primeiro museu a abrir seu acervo (científico) ao público foi o British Museum em Londres no ano de 1759 (Ferández, Luis Alonso, "Museologia y museografia", Ediciones del Sarbal, Barcelona, 1999).

¹²³ Porém se o que entendemos por uma exposição, deveria ter como pressuposto um ordenamento ou organização construída a priori, como por exemplo, ser membro da Academia para expor no Salão, verifica-se que a primeira mostra de trabalhos do Louvre mostrava-se apenas como uma justaposição aleatória de pinturas. A primeira mostra organizada de uma coleção, ainda de domínio da aristocracia, foi dada na Galeria Imperial de Viena, em 1781, com arranjos dados dentro de uma ordem histórica e cronológica para as peças (Hofmann, Werner, "Exposition: monument ou chantier d'idées?" in "Les cahiers du Musée National d'Art Moderne de la Ville de Paris", Centre Georges Pompidou, Paris, n. 29, automne, 1989).

comprometimento político e social por parte de alguns artistas e movimentos, remodelaram o formato da exibição artística ao mesmo tempo em que se dava forma e expressão às experimentações de vanguarda.

As primeiras exposições de arte, cujo modelo inicial foi o Salão, haviam formado uma das bases fundamentais para a discussão artística e estética do séc. XVII ao XVIII. O espaço público de exposição foi confirmado como espaço institucional, catálogos e folhetos ordenaram e documentaram aquela produção e os artistas confrontaram-se com o público em geral (o público especializado, os patronos e o Estado). O discurso da arte, nascido sob a forma de crítica de arte, fortaleceu-se como campo independente de discussão. A crítica de arte formalizou, pouco a pouco, a análise da arte sobre seus próprios parâmetros conceituais e formais.

A forma tradicional de exposição dos Salões, no séc. XIX, começou a sofrer profundas mudanças, da mesma forma que a modernidade nas artes visuais deu início a especulações acerca da linguagem artística. O modelo de exposição representado pelos Salões não mais encerrava os desdobramentos formais e conceituais de uma produção artística que acompanhava as mudanças mundiais trazidas pela Revolução Industrial. Inicialmente foram os chamados "salões de recusados"¹²⁴, espaço para o questionamento das rígidas normas daquelas exposições, o momento privilegiado para apresentar ao público as novas experimentações visuais das vanguardas nascentes. Os salões de recusados foram a instância primeira de afirmação da modernidade, seja pela nova visualidade apresentada ou pela recusa a padrões preestabelecidos de exposição, fixados pelo salão oficial. Outro tipo de exposição que surgiu ainda no séc.

¹²⁴ No Salão dos recusados o pintor francês Édouard Manet mostrou sua obra, recusada no salão oficial, "Almoço sobre a relva", em 1863, pintura paradigmática para se pensar o Realismo. Foi também num salão de recusados, em 1874, organizado por Claude Monet no ateliê do fotógrafo Nadar, que surgiu a movimentação organizada dos pintores impressionistas.

XIX e que tinha uma lógica diversa dos salões foi a exposição individual e a exposição retrospectiva¹²⁵.

Salão de recusados, exposição retrospectiva e exposição individual, organizada pelo próprio artista, foram as maneiras construídas no final do séc. XIX para o aparecimento do grande debate artístico da modernidade e de seus fundamentos, que eclodiu no séc. XX. A fórmula dos salões tornou-se muito estreita para uma arte que, já em sintonia com as modificações sociais e políticas da Europa, estava desafiando a arte dita "passadista e acadêmica". A presença de um júri de seleção soava autoritária, levando-se em consideração seus parâmetros acadêmicos. A própria idéia de um salão oficial soava comprometida ao poder institucional representado pelas "belas-artes".

À medida que as exposições se descolavam dos paradigmas e julgamentos fechados dos Salões, elas se abriram para a discussão das grandes questões artísticas e sociais de sua época. No começo do séc. XX aconteceram as últimas exposições significativas ligadas à lógica dos Salões, motivadas por uma viabilidade operacional ou franca oposição crítica. As movimentações artísticas da vanguarda do Fovismo e do Cubismo tiveram visibilidade inicial, para um público maior e para a crítica, através de Salões.

A vanguarda do Fovismo apareceu publicamente pela primeira vez no Salão de Outono¹²⁶, em sua edição do ano de 1905 em Paris.

¹²⁵ A primeira exposição individual organizada pelo próprio artista, foi a de Gustave Courbet, em 1855. Ao ter duas de suas obras recusadas no Salão de 1855, o artista retira as onze selecionadas e aceitas e, num galpão perto de onde acontecia o Salão, fez sua própria exposição, acompanhada de um catálogo (ver Fineberg, Jonathan, "Art since 1940 - strategies of being", Lawrence King Publisher, Londres, 1995). A primeira exposição retrospectiva, dedicada a um artista falecido, aconteceu em 1857. Ela ganhou um caráter de discussão histórica ao apresentar a obra do artista Paul Delaroche de uma forma retrospectiva e também por investir na construção de uma tradição da pintura francesa da época (ver Bann, Stephen, "Exhibitions reflecting the art and spirit of the age").

¹²⁶ O Salão de Outono, criado em 1903 pelo arquiteto Franz Jourdain, designer das lojas Samaritaine, tinha por objetivo estabelecer uma mínima seleção dos trabalhos inscritos e a serem expostos. Isto visaria fugir da estrita lógica

Os artistas, conhecidos posteriormente como fovistas¹²⁷, expuseram em salas anexas, unificando seu conjunto de pesquisas visuais¹²⁸. Também no Salão de Outono e no Salão dos Independentes¹²⁹, ambos em suas edições do ano de 1911, foram mostrados pela primeira vez, para o público amplo, a discussão visual do cubismo, através dos trabalhos de seus artistas¹³⁰. No Salão dos Independentes os pintores cubistas¹³¹, tal como os fovistas no Salão de Outono de 1905, reuniram-se em salas anexas denotando claramente sua vontade de apresentação em conjunto. No Salão de Outono de 1911 os cubistas, em maior número, estavam também reunidos numa sala.

Ainda com alguma importância em outras cidades européias, os Salões não representavam mais o principal espaço expositivo para as artes plásticas. Nos Estados Unidos, ainda como um último gesto de importância artística ligada aos Salões, causou polêmica e muita discussão posterior uma das inscrições para o Salão criado pela Sociedade dos Artistas Independentes de Nova York no ano de 1917. Tratava-se da obra "A Fonte", assinada por R. Mutt, pseudônimo artístico de Marcel Duchamp, que ao pagar uma taxa de seis dólares¹³², como todas as outras obras

seletiva dos Salões oficiais ao mesmo tempo que estabelecia um controle mais "leve" sobre a exposição final.

¹²⁷ O crítico Louis Vauxcelles ao ver todas aquelas obras reunidas numa sala na qual tinha ao centro uma escultura mais acadêmica, afirmaria que "Donatello (a escultura) estava cercada por feras (as pinturas 'fauves')", nascendo daí a designação "fovistas".

¹²⁸ Porém, as experimentações da vanguarda estavam esperando uma vigilante "punição". Uma crítica de jornal da época esbravejou contra aquele grupo de artistas reunidos na sala VII, pois tal espaço era lugar de *aberração pictórica, loucura cromática e fantasias de homens que, se não eram obviamente piadistas, mereceriam o regime espartano da Escola de Belas-Artes* (Jean-Baptiste Hall apud Altshuller, Bruce, "The avant-gard in exhibition - new art in the 20th century", University of California Press, Berkeley, 1998, p. 16).

¹²⁹ O salão dos Independentes, que acontecia sempre em maio, foi criado pelos pintores Odilon Redon, Georges Seurat e Paul Signac com o objetivo de se acabar com a instância do júri de seleção e premiação; desta forma eram reunidos uma quantidade muito grande de artistas e obras em suas edições.

¹³⁰ Ironicamente o trabalhos dos pintores cubistas Picasso e Braque não fizeram parte destes Salões. O circuito de seus trabalhos ainda transitava no escopo fechado das coleções de arte privadas e marchands.

¹³¹ Jean Metzinger, Albert Gleizes, Le Fauconnier, Fernand Léger e Robert Dalaunay.

¹³² Mink, Janis, "Marcel Duchamp - 1887-1968", ed. Taschen, Colônia, 1996.

inscritas¹³³, teve direito a ser exposta, porém tal acabou não ocorrendo.

Novas formas de organização de exposições entraram em cena, não mais baseadas no modelo dos salões, mas nascidas de Associações de Artistas, Associações Independentes de Artistas e Secessões¹³⁴, além da importância crescente das galerias de arte¹³⁵. As associações independentes organizaram algumas das mais importantes exposições européias, após a primeira década do séc. XX, no sentido de se fortalecerem os fundamentos da modernidade nas artes plásticas, através do agenciamento do espaço expositivo, da presença de textos críticos, da inclusão de artistas convidados e das maneiras diversas de montagem dos trabalhos nas paredes das salas de exposição.

A mostra do grupo "Bleu Reiter" (Cavaleiro Azul), organizada em Munique em 1912, e a exposição "Sonderbund"¹³⁶, organizada em Colônia em 1912, foram marcos inaugurais da arte moderna ao organizarem-se num formato diferente dos salões e oferecerem uma súpula, muito específica, das discussões mais importantes da vanguarda. Juntamente com os primeiros salões de recusados e independentes do séc. XIX e XX, as exposições das Associações de Artistas, Associações Independentes de Artistas e Secessões, também estavam "escrevendo" uma certa narrativa da história da

¹³³ Esta participação mais crítica, por parte dos artistas dentro dos salões, representou uma operação importante para muitos artistas brasileiros nos anos 60 e 70 e, de alguma , explicaria também a sobrevida deste formato de exposição no sistema artístico nacional.

¹³⁴ Os agrupamentos de artistas, chamados de Secessão, foram fundados na Alemanha e Áustria no final do séc. XIX, como reação ao academicismo oficial. A Secessão Vienense foi fundada pelo artista Gustav Klimt em 1897.

¹³⁵ Depois da Primeira Guerra as galerias privadas assumiram a primazia sobre o sistema de salões, e no ano de 1925, o crítico André Salmon disse não ser mais necessário ir aos Salões para saber o que acontecia na arte avançada (Altshuller, Bruce, "The avant-gard in exhibition - new art in the 20th century", University of California Press, Berkeley, 1998).

¹³⁶ Exposição de arte internacional da associação excepcional dos amigos das Artes e dos artistas da Alemanha do Oeste à Colônia 1912 - Internationale kunstaustellung des sonderbundes Westdeutscher kunsfreunde und künstler zu Köln 1912.

arte ocidental, ao incorporarem salas especiais e retrospectivas de artistas fundamentais para a modernidade nas artes visuais¹³⁷.

As publicações, catálogos e revistas tiveram também uma presença fundamental em algumas dessas exposições por constituírem uma documentação importante e abordagem crítica inicial, diferentemente dos Salões, que não produziam seus próprios discursos críticos. A revista "Bleu Reiter" (Cavaleiro Azul), cuja idéia de criação nasceu antes mesmo da exposição, trouxe as idéias de seus principais artistas, notadamente Vassili Kandinsky e Franz Marc. O catálogo continha também reproduções de obras de arte - de pinturas egípcias, chinesas, gravuras medievais, Picasso, Douanier Rousseau, máscaras africanas e sul-americanas, El Greco, Van Gogh e até desenhos infantis - perfazendo quase um "museu sem muros"¹³⁸. A exposição "Sonderbund" apresentou em seu catálogo¹³⁹, além das muitas páginas de anúncios comerciais¹⁴⁰, uma sugestão de trajeto pela exposição, cuja intenção era a de se criar filiações formais entre os artistas expostos e tinha como ponto de partida o artista Vincent Van Gogh.

A maneira mesma de apresentação dos trabalhos na exposição começou a ser profundamente transformada nas primeiras décadas do séc. XX. O debate da autonomia da obra de arte moderna de vanguarda permeava muitas dessas novas formas de expor. Nas montagens tradicionais de exposições, notadamente os Salões, as pinturas cobriam toda a extensão (altura e largura) da parede. Dispunham-se os trabalhos de forma "empilhada", maneira que aos

¹³⁷Em sua edição de 1903, o Salão de Outono preparou uma retrospectiva do pintor Paul Gauguin, em 1905, uma retrospectiva dos pintores Jean-Dominique Ingres e Claude Manet e em 1907, contava com uma do pintor Paul Cézanne. A exposição do "Cavaleiro Azul" (Munique, 1912) deu um destaque às obras de Robert Delaunay e do Douanier Rousseau. E a exposição "Sonderbund" (Colônia, 1912) trouxe uma grande retrospectiva de Van Gogh e outras de Gauguin e Cézanne, justamente colocadas na parte central de seu espaço expositivo.

¹³⁸ Termo desenvolvido por André Malraux em seu livro "As vozes do silêncio" ("O museu imaginário", primeiro volume, ed. "livros do Brasil", Lisboa, s.d.).

¹³⁹ Uma tipografia especial foi criada para o catálogo da exposição.

olhos contemporâneos inviabilizaria a compreensão e leitura razoável dos mesmos. Não havia um acordo formal entre as obras, nem uma seqüência histórica e o critério "hierárquico" de colocação nas paredes dava-se através da escala e importância das pinturas. Grandes pinturas eram colocadas bem acima dos olhos, as melhores pinturas ficariam no meio e as pinturas menores ficariam mais abaixo¹⁴¹.

A exposição "Sonderbund" foi paradigmática por estabelecer uma forma moderna de montagem de exposição. Foram incorporados intervalos regulares entre Os trabalhos expostos e um alinhamento horizontal pela parte inferior dos quadros, mostrando o novo pensamento expositivo. A exposição, vista como uma obra de arte total, foi um dos programas da Secessão Vienense (Associação Independente de Artistas). Foi juntamente com a concepção do pavilhão construído pelo arquiteto Joseph Maria Olbrich que o grupo da Secessão em Viena criou sua exposição de 1902 (14ª edição), como uma única grande obra. Foram planejados desde o trajeto da exposição, utilização de frisos, cadeiras de descanso e mesmo seu vernissage foi pensada como um evento especial, contando com a presença do compositor Gustav Mahler que regeu o quarto movimento da Nona Sinfonia de Beethoven.

A itinerância de algumas dessas exposições também possibilitou a elas uma rede maior de visibilidade e tornou conhecidos seus propósitos e discussões. A Exposição Itinerante dos Futuristas (1912) percorreu as cidades de Paris, Londres, Bruxelas, Amsterdã, Munique e Berlim. Em cada uma dessas cidades a exposição transformava-se em um núcleo de divulgação e debate das idéias futuristas e uma forma de estabelecerem-se relações com os meios artísticos locais. A exposição "Cavaleiro Azul" fez

¹⁴⁰ E percebe-se aí um relacionamento estreito entre o mercado (galerias e marchands) e a produção artística.

¹⁴¹ A lógica que faria com que essas pinturas fossem "vistas" sem se embaralharem umas em relação às outras era dada, segundo Brian O'Doherty ("Inside the white cube", University of California Press, Berkeley, 1999), pela presença das molduras, que as particularizavam entre tantas outras.

seu itinerário por Munique, Colônia e Berlim e o "Armory Show"¹⁴² viajou entre Nova York, Chicago e Boston.

Uma tomada de posição mais "política" foi também importante neste momento inicial da modernidade. A I Feira Internacional DADA, (Berlim, 1920), representou um posicionamento politizado do dadaísmo e constituiu-se como uma exposição provocativa, quase "iconoclasta", no meio artístico berlinense. Logo na entrada da exposição o trabalho "Arcanjo prussiano", obra de John Heartfield e Rudolf Schlichter, mostrava um oficial militar alemão encimado por uma cabeça de porco. Sobre um trabalho de George Grosz, a placa "DADA ist politisch" (DADA é político), traduzia o tom da exposição. Outras frases espalhadas reafirmavam a opção dos artistas e daquela exposição pública: "O homem dadaísta é um radical oponente da exploração" e "DADA está lutando ao lado da revolução do proletariado". A exposição resultou num processo judicial contra seus organizadores, por "difamação às forças armadas alemãs"¹⁴³.

As exposições modernistas de vanguarda propuseram uma outra relação da obra de arte com o espectador¹⁴⁴ além da mera contemplação estética. A movimentação da vanguarda surrealista,

¹⁴² Exposição inaugurada em 1913 em Nova York, num pavilhão emprestado do exército (de onde derivou seu nome) e que foi inspirada na exposição alemã Sonderbund.

¹⁴³ Uma outra tomada de posição política frente à obra de arte de vanguarda teve também um outro lado, sombrio e sinistro, apresentado na exposição "Arte degenerada". Inaugurada em 19 de julho de 1937 por Adolf Ziegler na Câmara de Artes Visuais do Reich (antigo Instituto de Arqueologia de Munique) ela foi montada pelos nazistas em Munique e constava de 650 obras escolhidas de um total de 16.000 obras confiscadas de coleções públicas. Entre pinturas, esculturas e gravuras, haviam "representações" dos movimentos dadaísta, expressionista e dos professores da Bauhaus. Havia artistas estrangeiros como Kandinsky, Klee (no MAC/USP há uma gravura com a qual o artista "participou" da mostra), Marc Chagall e El Lissitzky. Dos alemães haviam os artistas dos grupos "Brücke" e "Bleu Reiter" e dos artistas Dada, entre outros. O artista Lasar Segall, que posteriormente veio ao Brasil e aqui se naturalizou, também estava nesta exposição. A modernidade e suas movimentações de vanguarda eram vistas como um mal a ser banido e a exposição uma vitrine de seus (maus) exemplos. "Arte degenerada" teve o número impressionante de dois milhões de espectadores e aconteceu em paralelo à mostra oficial "Grande Exposição de Arte Alemã", também em Munique.

¹⁴⁴ O estabelecimento de novas relações, mais ativas, do público com as obras de arte eram uma preocupação recorrente das vanguardas do começo do séc. XX. Na exposição "Dada-Vorfrühling" (Colônia, 1920) o artista Max Ernst expôs uma

ao caracterizar-se por uma renovada relação entre arte e vida, via na consecução de suas exposições uma importância estratégica para sua poética. O espaço da Exposição Internacional do Surrealismo, (Paris, 1938) não apresentava-se como algo neutro (um espaço qualquer para apresentação de obras) e as obras apresentadas faziam parte de um todo que é a exposição, mas suas paredes chão e teto faziam com que as obras apresentadas fizessem parte de um todo¹⁴⁵.

Uma outra proposta radical de exposição, ou de arquitetura de exposição, interessada no ativamento de uma nova relação mais direta entre público e arte, foi apresentada no projeto expositivo do artista construtivo russo El Lissitzky, realizada para o Museu Provincial de Hanôver em 1927/1928. O projeto de Lissitzky, cujo convite partiu do conservador do museu Alexandre Dorner, era formado por uma pequena sala onde três paredes eram cobertas por lâminas em forma de prisma, sendo um dos lados preto e o outro branco (isto produziria, para o artista russo, um efeito variável de cinza). Nas três paredes, compartimentos pintados nas cores branca, cinza ou preta, conteriam as obras. Nos compartimentos, portas corrediças esconderiam e revelariam as obras. O espectador era convidado então a abrir ou fechar os compartimentos para que ele mesmo cobrisse ou descobrisse uma obra, e assim "fazer sua imagem"¹⁴⁶ própria da exposição como um todo.

As exposições, até agora vistas, organizaram-se através de salões, associações independentes de artistas, galerias de arte ou grupos organizados em torno de programas artísticos. Mas é a partir da fundação do Museu de Arte Moderna, em Nova York que as

escultura de madeira juntamente a um machado, que deveria ser utilizado pelos espectadores para destruí-la.

¹⁴⁵ Lanternas foram distribuídas aos espectadores para focar e melhor observar as obras e a exposição terminou fechada pela polícia, por apresentar perigo, talvez físico e "simbólico", de combustão devido à presença de uma obra de Marcel Duchamp, que usava em seu trabalho um aquecedor, sacos de carvão e folhas secas.

¹⁴⁶ Nobis, Beatrix, "El Lissitzky: l'espace des abstraits du Musée Provincial de Hanovre, 1927/1928" in Hegewish, Katharina, "L'art de l'exposition", Editions du Regar, Paris, 1998.

discussões das vanguardas modernas, entraram nos museus, através de seus acervos e de suas exposições temporárias. Criado em 1929 com grande apoio da família Rockefeller, o Museu de Arte Moderna de Nova York foi modelo para "todas as entidades que se abriram com esse nome no mundo ocidental"¹⁴⁷.

Além dos Museus, outro espaço importante para as exposições no século XX foi dado pelas Bienais de Arte¹⁴⁸. As Bienais procuravam uma abrangência mundial (européia, a princípio) ao encenarem panoramas artísticos de uma época e estarem estreitamente ligadas a uma política cultural oficial nacional¹⁴⁹. A Bienal de Veneza foi o modelo para outras bienais criadas pelo mundo, incluindo-se a Documenta de Kassel, na Alemanha, que tem sua periodicidade dada a cada 5 anos¹⁵⁰.

A visibilidade da arte no espaço público, dada através do formato da exposição, caminhou paralelamente às discussões da arte moderna de vanguarda durante todo o séc. XX - as experimentações da linguagem caminharam lado a lado com as exposições. A visibilidade das vanguardas, dada pelas exposições, caracterizou-se pela construção de uma tradição (história), apresentação da trama de seus discursos e afirmação de suas premissas de linguagem (experimentação), pela proposição de novas posturas do espectador frente à obra, através da discussão crítica (catálogos), pela divulgação (itinerância das exposições) e a um renovado pensamento organizativo da exposição (curadoria e design de exposições). A discussão contemporânea da

¹⁴⁷ Amaral, Aracy apud Freire, Cristina, "Poéticas do processo", ed. Iluminuras/MAC-USP. São Paulo, 1999.

¹⁴⁸ A primeira Bienal (periodicidade a cada dois anos) de arte a ser criada foi a Bienal de Veneza, que inaugurou sua primeira exposição, I Exposição Internacional de Arte da Cidade de Veneza, em 30 de abril de 1895. Os moldes da Bienal de Veneza, que foram se modificando com o tempo, visavam representações nacionais, como uma espécie de embaixadas artísticas, sendo inclusive construídos pavilhões nacionais (Inglaterra, Estados Unidos, Brasil, França, Bélgica, Rússia, entre outros países) realizados em diferentes épocas seguindo uma lógica das grandes Feiras Internacionais para receber as representações desses países.

¹⁴⁹ O trabalho do artista Hans Haacke na Bienal de Veneza de 1993, cujo título era "Germania", evidenciou estas relações ao apresentar, no pavilhão da Alemanha, uma foto conjunta de Adolf Hitler e Benito Mussolini inaugurando a Bienal de Veneza do ano de 1933.

¹⁵⁰ A primeira Documenta aconteceu de 15 de julho a 18 de setembro de 1955 e suas três funções, idealizados por Arnolde Bode, seu fundador eram a de apresentar a arte alemã, a arte contemporânea e a arte abstrata (ver

arte quase sempre esbarra na discussão da visibilidade pura, esquecendo seus meios, como as exposições, que tornam este ato possível (relação sujeito e obra). Ao trazer o debate das exposições para a história amplia-se a abrangência da arte como fenômeno cultural¹⁵¹.

III - EXPOSIÇÕES NO BRASIL

A primeira exposição pública oficial de arte no Brasil foi a "*Exposição da classe de pintura histórica da Imperial Academia de Bellas Artes. No ano de 1829: terceiro ano de sua instalação. Jean-Baptiste Debret*"¹⁵² que ocorreu no Rio de Janeiro no ano de 1829. Considerada a exposição pioneira de arte no Brasil¹⁵³, ela foi organizada pelo pintor da Missão Francesa¹⁵⁴ Jean Baptiste Debret e teve, entre outros participantes, o próprio artista, Grandjean de Montigny, Marc Ferrez, Felix Taunay e Manuel de Araújo Porto Alegre. Duas mil pessoas¹⁵⁵ a visitaram, conferiram os trabalhos mostrados e, sem saber, inauguravam no país a

Grasskamp, Walter in "L'Art de l'Exposition", Klüser, Bernd e Hegewisch, Katharina, Editoins du Regar, Paris, 1998).

¹⁵¹ Em obras de arte, sentidos/significados são produzidos unicamente em contexto e isto é um processo de determinação coletivo, negociado, debatido e cambiante de consensos (Ferguson, Bruce, "Exhibition Rhetorics" in "Thinking about exhibitions", p.186).

¹⁵² Frederico Moraes ("Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro", ed. Topbooks, Rio de Janeiro, 1994, p. 65) assim denomina a exposição de 1829. Clarival do Prado Valladares ("História do primeiro salão de 1829 e crítica do primeiro salão de artes plásticas de 1978" in revista "Cultura", Ministério da Educação e Cultura, Brasília, 1978, pp. 4-16) a denomina como "Exposição da classe de pintura histórica na Imperial Academia de Belas-artes, no ano de 1929, ano de sua instalação", além de considerar uma exposição de 1824, com trabalhos dos alunos de Debret e vista pelo imperador e seu gabinete, como o primeiro Salão no Brasil.

¹⁵³ Como os estatutos da Academia impediam a exposição pública dos trabalhos de alunos e professores, a mostra, cogitada inicialmente para 1828, só foi realizada um ano depois com a intermediação de Araújo Porto Alegre (Moraes, Frederico, "Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro", ed. Topbooks, Rio de Janeiro, 1994, p. 65).

¹⁵⁴ A vinda da Família Real ao Brasil, em 1808, trouxe inúmeras modificações na vida política, social e cultural brasileira. Como parte de um "pacote civilizador" trazido pela Família Real, veio para o Brasil a Missão Artística Francesa em 23 de março de 1816. A vinda da Missão Francesa instituiu o ensino da arte, uma produção artística não apenas subordinada à temática religiosa (barroca) e seu desligamento de uma produção artística ligada quase que exclusivamente à irmandades.

¹⁵⁵ Araújo, Emanuel, catálogo "Universo mágico do barroco brasileiro", Galeria do SESI, São Paulo, 1998.

apreensão, o deleite, estudo e a fruição da arte através das exposições. Também foi inaugurado o espaço institucional da exposição que, mais do que espaço neutro para mostra de obras de arte (pinturas e esculturas), trazia consigo um campo cheio de tensões e proposições próprias ao campo da cultura.

A visualidade neoclássica trazida pelos pintores da Missão Francesa construiu o imaginário visual histórico do país. Seu meio de divulgação, por excelência, foi a exposição. As Exposições Gerais de Belas Artes, que tomaram o lugar das exposições organizadas por Debret (1829 e 1830), seguiram por todo o séc. XIX e XX (1840 a 1930)¹⁵⁶, num formato semelhante ao dos salões pela opção estética acadêmica e pelas premiações (medalhas e prêmios viagem). Muitas das Exposições Gerais exibiam também, com muito sucesso, encomendas oficiais feitas aos artistas acadêmicos¹⁵⁷.

O início do séc. XX trouxe as primeiras discussões da modernidade nas artes visuais nacionais. O olhar acadêmico foi sendo substituído pelo olhar moderno, segundo os programas do modernismo nascente. Em sintonia com essa profissão de fé numa arte não acadêmica e tendo em vista a atuação do Grupo Grimm¹⁵⁸, o crítico Angelo Agostini afirmou (1882): *um conselho aos que se dedicam ao estudo das belas-artes, com exceção feita ao curso de paisagem do Sr. Grimm: fujam da Academia, e para bem longe*¹⁵⁹. Os salões e exposições oficiais já não representavam o meio

¹⁵⁶ As Exposições Gerais de Belas Artes foram criadas pelo pintor Felix Émile Taunay, então diretor da Academia Imperial de Belas Artes em 1840. À partir de 1934 essas exposições foram chamadas de Salão Nacional de Belas Artes (Levy, Carlos Roberto Maciel. "Exposições gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes". Ed. Pinakothek, Rio de Janeiro, 1990).

¹⁵⁷ A exposição acadêmica de 1872, que mostrou os trabalhos de Pedro Américo e Victor Meireles, exibiu cenas de batalhas da Guerra do Paraguai, encomendadas respectivamente pelo Ministério da Marinha e Ministério do Exército aos dois artistas e atraíram um público de mais de 60.000 espectadores (Migliaccio, Luciano cat. Século XIX, Exposição Brasil 500 anos, Fundação Bienal, 2000).

¹⁵⁸ Os chamados "descobridores da luz" - Georg Grimm, Antonio Parreira e Giovanni Castagneto - por escolherem a pintura ao ar livre e não dentro dos ateliês (final do séc. XIX).

¹⁵⁹ Agostini, Angelo apud Herkenhoff, Paulo. "Arte brasileira na coleção Fadel", Cat. Centro Cultural Banco do Brasil, 2002, pg. 26.

adequado para as novas linhas, manchas, traços e programa modernos.

A corrida para longe da Academia, como aconselhou Angelo Agostini, culminou em três exposições que conduziram mais enfaticamente a modernidade e as primeiras pesquisas das vanguardas plásticas vistas no Brasil. Ao abrirem o universo, ainda muito tímido no país, das linguagens visuais modernas, ao suscitarem calorosos debates de intelectuais e jornalistas e ampliarem o público interessado na modernidade, as três exposições foram momentos importantes da histórica cultural brasileira. Trata-se das exposições individuais do pintor Lasar Segall (1913), Anita Malfatti (1917) e da exposição coletiva da Semana de Arte Moderna (1922).

A exposição de Lasar Segall foi apresentada na cidade de São Paulo e Campinas no ano de 1913. Segall era pintor lituano, com sólida formação alemã, e trazia na bagagem as lições aprendidas junto aos artistas expressionistas. Na cidade de São Paulo sua exposição teve lugar num salão alugado e em Campinas ela aconteceu no Centro de Ciências, Letras e Artes. Ele trouxe uma pintura calcada na transição do impressionismo e pós-impressionismo em direção a uma poética que anunciava um viés expressionista. O olhar da crítica local gravitou entre a condescendência, ao vê-lo como um jovem artista e seus defeitos que o tempo se encarregaria de assinalar¹⁶⁰, e a uma crítica mais ponderada. Porém as diversas opiniões e críticas¹⁶¹ foram apenas um breve ensaio para o olhar brasileiro, ainda acostumado às poéticas influenciadas pelo realismo e pelo impressionismo.

Quatro anos após a exposição de Segall, em 12 de dezembro de 1917, a crítica nacional deparou-se com pinturas, desenhos e gravuras que ainda não "consequia ver". A exposição da artista

¹⁶⁰ Catálogo "Lasar Segall - un expressionista brasileño", Museo de Arte Moderno, México, 2002, cronologia biográfica e artística de Vera d'Horta.

¹⁶¹ Claudia Valladão de Mattos, em seu livro "Lasar Segall" (Edusp, SP, 1997), fez um levantamento de toda a recepção crítica a essas duas primeiras exposições de Segall no Brasil.

Anita Malfatti em São Paulo, sua segunda individual¹⁶², denominada "Exposição de Pintura Moderna Anita Malfatti", representou um verdadeiro manifesto prévio da modernidade brasileira nas artes visuais e um termômetro para sua crítica. Ao contrário de Lasar Segall, a exposição de Anita provocou reações muito apaixonadas e iradas de artistas e intelectuais.

Utilizando uma palheta e vigor expressionista Malfatti trouxe, em 1917, uma visualidade estranha ao meio artístico local. O ataque da crítica mais conhecido foi dado através do texto de Monteiro Lobato¹⁶³, "A propósito da exposição de Anita Malfatti", publicado no "O Estado de São Paulo", batizado posteriormente como "Paranóia ou mistificação". Estava aberto, em torno da exposição, um importante debate sobre a nascente modernidade brasileira. De um lado a defesa de uma pintura ainda calcada em moldes mais naturalistas e de outro a defesa da liberdade de expressão e a sintonia com as vanguardas artísticas do mundo moderno. Os olhos atentos de Di Cavalcanti, um dos incentivadores da artista, Oswald de Andrade e Mário de Andrade percorreram os radicais trabalhos da artista com a inquietação de quem estava gerando e visualizando um projeto moderno para o país. As faces estranhas e inquiridoras do "Homem amarelo", da "Estudante russa" e da "Mulher dos cabelos verdes" foram um dos estopins, tempos depois, para a primeira grande exposição de arte moderna no país.

A modernidade brasileira ocupou efetivamente os espaços imponentes do Teatro Municipal de São Paulo em fevereiro de 1922. Organizada pelo artista Di Cavalcanti, a Semana ganhou dimensão muito mais abrangente com o apoio do intelectual Paulo Prado. A exposição de artes plásticas e arquitetura sediada no foyer do Teatro, era uma das atividades dentro da Semana de Arte de 1922. Nela apresentaram-se trabalhos de Victor Brecheret, Wilhelm Haarberg, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, John Graz, Martins Ribeiro, Zina Aita, Vicente do Rego Monteiro, Ferrignac

¹⁶² A primeira exposição da artista, que passaria quase despercebida em 1914, já estava carregada de uma visualidade moderna e trazia a força de quem vira, dois anos antes na cidade de Colônia, a exposição "Sonderbund".

¹⁶³ Paradoxalmente o projeto de pintura de Anita Malfatti estava engajado nas idéias nacionalistas de intelectuais brasileiros como Monteiro Lobato, entre outros, e sua pintura "Tropical", segundo Marta Rossetti Battista (catálogo "Anita Malfatti e seu tempo", CCEB, 1996) seria uma dessas evidências.

e Yan de Almeida Prado, além de projetos arquitetônicos de Antonio Garcia Moya e Georg Przyrembel.

A exposição personificou uma das mais importantes tomadas de posição da arte nacional em direção à modernidade e uma das fundações da vanguarda nas artes visuais. Em verdade foi uma tomada de posição apresentada pelos artistas, em muitos momentos mais teórica do que propriamente derivada de uma visibilidade moderna. Mas mesmo tendo relativizada sua importância, considerando-se a participação de seus artistas plásticos¹⁶⁴, a exposição da Semana de Arte Moderna foi o momento em que as discussões mais amplas do modernismo foram abertas a todos.

Lentamente a arte moderna começou a ser absorvida pelo público, através de exposições de artistas modernos brasileiros e internacionais. As exposições de arte de vanguarda estavam tramando a complexa urdidura de um solo moderno para o país. Em 1930 a vanguarda européia foi mostrada numa exposição organizada pelo pintor Vicente do Rego Monteiro e pelo crítico de artes Géo-Charles¹⁶⁵. Em primeira mão¹⁶⁶ o público geral e o público especializado deparava-se com obras de artistas fundamentais das vanguardas como Picasso, Braque, Dufy, Juan Gris, Vlaminck, Fernand Léger, entre outros, num total de 98 trabalhos de 55 artistas. A exposição, aberta na cidade de Recife, teve itinerância pelas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo.

A arte moderna também tomou os salões oficiais, ou melhor dizer, seu organizador Lúcio Costa fez convergir para a modernidade o Salão de 1931. O chamado "Salão Revolucionário de 1931" (38ª Exposição Geral de Belas-Artes de 1931), como ficou conhecido, foi realizado no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro e caracterizou-se como o primeiro salão moderno, no sentido de oferecer um panorama da produção modernista do país.

O então diretor da Escola Nacional de Belas Artes, Lúcio Costa, além de organizar um generoso panorama de artistas modernos¹⁶⁷ (todos os trabalhos inscritos foram aceitos), trouxe

¹⁶⁴ A participação mais efetiva de Anita Malfatti foi dada com seus trabalhos já apresentados na exposição de 1917, Di Cavalcanti e Vicente do Rego Monteiro adensaram sua poética anos mais tarde e os projetos arquitetônicos de Moya e Przyrembel ainda estavam longe da modernidade apresentada anos mais tarde por Warchavchik, Lúcio Costa e Niemeyer, entre outros. O crítico Paulo Herkenhoff (catálogo "Arte Brasileira na Coleção Fadel", Centro Cultural Banco do Brasil, 2002) afirmou, mesmo, que não houve de fato uma produção moderna de arte em São Paulo no ano de 1922.

¹⁶⁵ Moacir dos Anjos e Jorge Ventura Moraes, em seu artigo "Picasso 'visita' o Recife: a exposição da Escola de Paris de 1930" (Estudos Avançados, vol. 12, nº 34, set/out - 1998, USP, SP, 1998), fizeram uma análise do meio cultural recifense da época e da recepção crítica dos espectadores da cidade.

¹⁶⁶ Na dissertação de Rejane Lassandro Cintrão (As salas de exposição em São Paulo no início do século: da Pinacoteca à Casa Modernista (1905-1930), ECA/USP, 2001) há a referência a uma palestra do poeta francês Blaise Cendrars, em 8 de junho de 1924 no Conservatório Musical de São Paulo, acompanhada de uma pequena exposição ilustrativa de sua fala, composta de acervos particulares (Olívia Guedes, Paulo Prado e Tarsila do Amaral) que talvez tenha sido a primeira exposição a mostrar arte moderna européia no país.

também outras inovações. O estatuto da obra de arte moderna se fez presente através dos cuidados museográficos específicos da montagem da exposição¹⁶⁸. Para isolar as decoradas paredes das salas foram usados tecidos de estopa para cobri-las, assim criando uma certa neutralidade para receber as obras. A colocação dos trabalhos seguiu um alinhamento horizontal no qual se privilegiou a justaposição das obras lado a lado e não, como nas antigas mostras de salão, colocados em fileiras umas em cima das outras. Apresentaram-se as obras modernas de uma maneira moderna - a exposição foi a encarnação das discussões da linguagem artística vista também na maneira de mostrar os trabalhos.

Uma outra estratégia de solidificação da presença das vanguardas no Brasil, foi realizada através das Associações de Artistas, tendo como presença marcante o Clube de Arte Moderna - CAM (1932) e a Sociedade Pró Arte Moderna - SPAM (1932). Estas associações, entre outras atividades que incluíam cursos, palestras, festas, apresentações de teatro e dança, também organizaram importantes exposições de arte, justapondo artistas residentes em São Paulo e Rio de Janeiro e trazendo artistas internacionais.

Foi no Clube de Arte Moderna - CAM que nasceu a crítica de arte moderna no país, através da palestra de Mário Pedrosa, "Käthe Kollwitz e o seu modo vermelho de perceber a vida" (16 de junho de 1933) sobre a artista alemã que expunha no Brasil. Outras exposições importantes, organizadas pelo CAM, foram a de cartazes russos e a produção artística-expressiva de crianças e pacientes esquizofrênicos. A Sociedade Pró Arte Moderna - SPAM realizou uma exposição com os artistas europeus de vanguarda em 1933 presentes nas coleções paulistas. Outra exposição fundamental, realizada em 1934, reuniu artistas cariocas e

¹⁶⁷ Havia 506 trabalhos de 160 pintores, 129 de 41 escultores e 35 projetos de 10 arquitetos (Moraes, Frederico. Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro - 1816-1994. Topbooks, Rio de Janeiro, 1995).

¹⁶⁸ Na dissertação de Rejane Lassandro Cintrão (As salas de exposição em São Paulo no início do século: da Pinacoteca à Casa Modernista (1905-1930), ECA/USP, 2001) e no livro de Aracy Amaral (Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burger, ed. Nobel) é referido o nome de Theodor Heuberger, um pioneiro no Brasil ao trazer a montagem de exposições no Rio de Janeiro e São Paulo com alinhamento horizontal e espaçamento entre os trabalhos (diferente das montagens dos salões). Em 1928 ele abriu no Brasil a "Exposição de arte e artesanato alemão no Brasil" e em 1929 a "Exposição de Arte decorativa alemã". A exposição de 28, realizada no Museu Nacional de Belas Artes do Rio e no Palácio das Arcadas de São Paulo, já caracterizava-se por uma espacialização mais moderna dos trabalhos (mais no Rio que em São Paulo). Essas exposições foram precursoras do modelo de montagem de obras no Salão de

paulistas e contou em seu catálogo com um texto de Mário de Andrade conclamando os artistas a terem uma produção mais ligada aos problemas nacionais.

Após o encerramento das atividades da SPAM e CAM, o Salão de Maio, organizado por Quirino da Silva, Flávio de Carvalho e Geraldo Ferraz, ocupou de certa maneira a organização de exposições deixada por aquelas associações. Na apresentação do catálogo do I Salão de Maio (1937) foi reafirmada uma aposta na difusão da modernidade nas artes visuais através das exposições – *Reúne-se o Primeiro Salão de Maio com o fim único de mostrar à crítica e ao público, assim como aos meios intelectuais, responsáveis pela formação das novas gerações, os trabalhos dos artistas modernos no país, que prosseguem em suas pesquisas plásticas, não obstante a tendência, quase generalizada, de negar valor a essa produção*¹⁶⁹. O Salão de Maio foi uma importante vitrine de arte brasileira e trouxe também, pela primeira vez, obras de artistas abstratos em sua terceira edição (1939) – Alexander Calder, Alberto Magnelli e Josef Albers.

As iniciativas de artistas e as poucas iniciativas institucionais obtiveram, dentro de suas possibilidades e de seus respectivos projetos culturais, realizações de suma importância porém ainda pouco efetivas em sua abrangência. A presença mais ampla da arte junto ao grande público e a afirmação de sua importância junto à sociedade e ao debate cultural, só se concretizou mais fortemente com a criação institucional dos museus de arte moderna no país¹⁷⁰. Os museus assumiram o caráter de um grande projeto cultural ao reunirem acervos de arte moderna, disponibilizarem espaços para exposições temporárias de importância artística, oferecerem locais de discussão e debate artísticos e transformarem-se em centros de ensino e pesquisa de arte e design.

O Museu de Arte de São Paulo, MASP, formado por iniciativa de Assis Chateaubriand, diretor dos "Diários Associados", em 1947, em sua fase inicial expôs a obra de artistas brasileiros, perfazendo um roteiro da modernidade nacional em diversas abordagens. As exposições eram sempre acompanhadas de publicações elaboradas, ampliando a discussão trazida pelas mostras. Dentre elas podem ser apontadas a do arquiteto Lúcio Costa (1947), Cândido Portinari e Samson Flexor (1948), Flávio

31 que, no entanto, foi efetivamente a primeira mostra de artistas brasileiros com esta espacialização e montagem moderna.

¹⁶⁹ Lisbeth Rebollo Gonçalves, "Sérgio Milliet, crítico de arte", ed. Perspectiva/EDUSP, São Paulo, 1992, pg. 72.

¹⁷⁰ O primeiro museu de arte brasileiro foi o Museu Nacional de Belas Artes, fundado em 1937. Antes dele o acervo da Academia de Belas Artes, reunido pelo seu diretor Félix Émile Taunay em 1843, fora transformado em Pinacoteca.

de Carvalho (1948 e 1949), Anita Malfatti (1949), Geraldo de Barros, Victor Brecheret e Mário Cravo Jr. (1950), Ernesto De Fiori (1948 e 1950) e Lasar Segall (1951). Dos artistas internacionais ressaltam as exposições de Max Bill (1948, 1949, 1950), Alexander Calder (1948 e 1949), Giorgio Morandi (1949) e Le Corbusier (1950). As portas do museu abriram-se para a discussão da arte brasileira mais recente, da mesma maneira como já se apostava em seus desdobramentos e prospecções futuras, como ficou evidenciado na exposição do artista Max Bill¹⁷¹.

O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro foi inaugurado em 20 de janeiro de 1949, no último andar do Banco Boa Vista, com a modesta (32 obras) mas significativa exposição "Pintura Européia Contemporânea". Além desta, também exposições sobre arte infantil (prefaciada pelo crítico Mário Pedrosa) e desenhos de humor de Millôr Fernandes. Em 1952 o Museu foi transferido para o prédio do Ministério de Educação (Palácio Gustavo Capanema), com projeto de adaptação do arquiteto Oscar Niemeyer. Em sua nova sede teve atuação ligada às exposições retrospectivas de arte moderna. Entre os artistas mostrados, constam Cícero dias (1952), Bruno Giorgi (1952), Portinari (1953), Guignard (1953), Di Cavalcanti (1954), Pancetti (1955), Burle Marx (1956), Maria Martins (1956), Goeldi (1956), Volpi (1957) e Lívio Abramo (1957). O museu definitivo, projetado por Afonso Reidy para ser construído no Aterro do Flamengo, foi ocupado, ainda incompleto, em 1967, com uma grande mostra do artista Lasar Segall. Mais de 50 anos depois de sua tímida exposição em São Paulo e Campinas, Lasar Segall foi mostrado como um dos pilares de modernidade nacional.

O Museu de Arte Moderna de São Paulo foi instalado primeiramente na rua 7 de abril, na sede dos Diários Associados, juntamente com o MASP. A adaptação de seu espaço ficou a cargo do arquiteto Villanova Artigas e lá permaneceu até 1958, quando

¹⁷¹ O suíço Max Bill foi uma das referências estruturais da movimentação da abstração geométrica concreta no Brasil.

então mudou-se para o Parque Ibirapuera. Ele foi oficialmente aberto em 1949 com a exposição "Do figurativismo ao abstracionismo", organizada por Léon Degand, seu diretor e um entusiasta do abstracionismo. A inauguração do museu esteve ligada à arte moderna de vanguarda (tendências figurativas e abstratas informais), perfazendo uma aposta na experimentação artística e colocando novas referências para a modernidade do Brasil, ainda em grande medida ligada à figuração.

A iniciativa mais arrojada e de importância cultural do MAM/SP em seus primeiros anos foi a Bienal de São Paulo. Organizada pela Museu em suas seis primeiras edições, a Bienal representou a oportunidade do acesso a obras fundamentais para se entender a modernidade em andamento. Em sua primeira edição (1951) compareceram 45.000 espectadores pagantes. A premiação¹⁷² da categoria escultura da I Bienal fez um tributo à modernidade brasileira na figura de Victor Brecheret, ao mesmo tempo que lançou um olhar à experimentação geométrico-abstrata de Max Bill. Na 2ª Bienal de São Paulo (1953), o público foi confrontado com um conjunto quase que insuperável da modernidade mundial com todas as discussões das vanguardas. Foram expostas dezenas de telas de Picasso, destacando-se "Guernica", Paul Klee, objetos de Alexander Calder, Henry Moore, artistas futuristas, Rufino Tamayo, artistas do Neoplasticismo holandês, futurismo italiano, Edvard Munch, James Ensor, entre tantos. A 4ª Bienal (1957) trouxe os abstratos americanos Jackson Pollock e Franz Kline.

Nos anos 50 a arte moderna já estava incorporada no debate cultural brasileiro. Seus maiores artistas já haviam sido apresentados em grandes exposições e uma certa tradição, ou história das artes visuais recentes já havia sido construída¹⁷³.

¹⁷² De sua comissão de premiação fez parte o diretor do Museu de Arte Moderna de Nova York, Renée D'Harnoncourt.

¹⁷³ Convém ressaltar porém que alguns artistas tiveram sua valorização no debate artístico muito mais tarde, como foi o caso de Maria Martins e Ismael Nery, da mesma maneira que artistas modernos fora do eixo Rio de Janeiro/São Paulo esperarão ainda muito tempo para serem reconhecidos.

Abriu-se então uma frente de debates para o nascente projeto construtivo na arte brasileira, ligado à abstração geométrica e, em seu momento inicial, também ligado a uma profunda transformação na sociedade. Mostrado e discutido em diversas exposições, os antecedentes da abstração geométrica foram a exposição do artista suíço Max Bill em 1950 no MAM/SP, sua premiação e presença na I Bienal de São Paulo, em 1951. Também a exposição dos artistas concretos argentinos no Rio de Janeiro no MAM/RJ em 1952 e as presenças do crítico Jorge Romero Brest e do artista Tomás Maldonado, suscitaram muitas discussões e troca de idéias entre os artistas cariocas.

A abstração brasileira, em suas vertentes geométrica e informal, teve sua primeira grande mostra no Brasil em 20 de fevereiro de 1953, quando foi inaugurada no Hotel Quitandinha em Petrópolis, a I Exposição Nacional de Arte Abstrata¹⁷⁴. Ela representou a primeira reunião de artistas nacionais, muito diversos entre si, com uma linguagem mais abstrata. Seu elemento "agregador", nas palavras de Edmundo Jorge¹⁷⁵, foi a Associação Petropolitana de Belas Artes e a idéia de uma mostra de seus artistas associados. A mostra, ampliada para outros artistas inscritos, foi organizada no formato de um salão, com premiações. Para a seleção foi convidado o artista Ivan Serpa que dava aulas no ateliê de pintura do MAM/RJ e fora premiado na I Bienal de São Paulo.

Foram reunidos, nos painéis colocados no Hotel, artistas diversos como Aluísio Carvão, Anna Bella Geiger, Fayga Ostrower, Ivan Serpa e Lygia Pape, entre outros. Sem um programa específico, a exemplo da exposição da Semana de Arte Moderna de 1922, a I Exposição Nacional de Arte Abstrata apresentava a abstração como pesquisa visual num número significativo de

¹⁷⁴A abertura da exposição foi realizada pelo governador de Minas Gerais, Juscelino Kubitschek, e teve, entre outros, a presença do poeta Manuel Bandeira e da atriz Luz del Fuego. A exposição dos artistas abstratos teve dois mil espectadores.

artistas e configurava, pela visualidade mostrada, uma nova maneira de pensar a arte (pintura) e a vanguarda no país.

A abstração geométrica no Brasil, organizou-se num grande movimento de transformação cultural da sociedade¹⁷⁶, e foi estabelecida em torno de grupos de discussão e criação de artistas e críticos de arte nas cidades de São Paulo (Grupo Ruptura) e Rio de Janeiro (Grupo Frente).

Os artistas abstratos geométricos do Rio de Janeiro reuniam-se em torno do pintor e professor Ivan Serpa e dos críticos Mário Pedrosa e Ferreira Gullar. Seus trabalhos foram expostos em quatro exposições distintas. A primeira aconteceu em 1954 na galeria de arte do Instituto Brasil Estados Unidos (IBEU), no Rio de Janeiro e teve pouca repercussão. Participaram os artistas Aluísio Carvão, Carlos Val, Décio Vieira, Elisa Martins, João José da Silva Costa, Lygia Clark, Lygia Pape e Vincent Ibberson. A segunda exposição aconteceu no MAM/RJ em 1955, e teve a presença de mais artistas (Abraham Palatnik, César Oiticica, Hélio Oiticica, Elisa Martins da Silveira, Erich Baruch, Franz Weissmann e Rubem Ludolf). Seu catálogo foi elaborado com mais atenção e continha um extenso texto analítico do crítico Mário Pedrosa. Posteriormente aconteceram mais duas exposições do Grupo Frente, uma no Itatiaia Country Clube e outra na Companhia Siderúrgica Nacional, ambas em 1956.

¹⁷⁵ Catálogo "Ciclo de Exposições sobre arte no Rio de Janeiro - 2.Grupo Frente e 3.I Exposição Nacional de Arte Abstrata", Galeria de Arte BANERJ, 1984.

¹⁷⁶ A abstração colocava-se como um outro projeto civilizador em nossa cultura destinado a ocidentalizar de vez nossa velha ordem colonial. (...) *Era como se a arte abstrata, banindo a cor local, pudesse enfim desprovincianizar o país e ao mesmo tempo balizar a ruptura com a ordem internacional que aprofunda o atraso: uma mudança de sensibilidade que "se traduzia numa necessidade imperiosa por assim dizer da ordem contra o caos, de ordem ética contra o informe, necessidade de por-se à tradição supostamente nacional de acomodação ao existente, à rotina, ao conformismo, às indefinições em que todos se ajeitam, ao romantismo frouxo que sem descontinuidade chega ao sentimentalismo, numa sociedade de persistentes ressaibos tanto nas relações sociais como nas relações de produção. A tudo isso acrescenta-se a pressão enorme, passiva, de uma natureza tropical não-domesticada, cúmplice também no conformismo, na conservação da miséria social que a grande propriedade fundiária e o capitalismo internacional produzem incessantemente"* (Otília Arantes "Forma e percepção estética", p. 36).

A outra movimentação artística em torno da abstração geométrica estava sediada em São Paulo. O Grupo Ruptura, capitaneado pelo artista Waldemar Cordeiro, inaugurou sua primeira exposição em dezembro de 1952¹⁷⁷. O Grupo era formado pelos artistas Anatol Wladyslaw, Geraldo de Barros, Kasmer Féjer, Leopoldo Haar, Lothar Charoux, Luiz Sacilotto e Waldemar Cordeiro. Acompanhou a exposição o texto/manifesto "Ruptura". Sua frase final, grafada em vermelho, afirmava uma profissão de fé na vanguarda (experimentação) como processo de conhecimento - *arte moderna não é ignorância, nós somos contra a ignorância*¹⁷⁸. Houve uma boa divulgação da imprensa e não faltaram críticas contrárias e questionadoras, como a de Sérgio Milliet¹⁷⁹. Em sintonia com o debate dos artistas geométricos, o MAM/SP e o MAM/RJ¹⁸⁰ reuniram em 1956 os artistas de São Paulo, compreendendo-se os poetas concretos, e os do Rio de Janeiro na I Exposição Nacional de Arte Concreta.

Os salões de arte aconteciam periodicamente em todo o país na primeira metade do séc. XX. Além da importância, já apontada, do Salão de 31 e das três edições do Salão de Maio, outros salões de relevância artística aconteceram pelo país, como os da Família Artística Paulista (1937, 1938 e 1939). Um salão que constituiu-se quase uma declaração pública de descontentamento e que apontava, ao mesmo tempo, uma participação mais irônica e engajada foi o Salão Preto e Branco (III Salão Nacional de Arte Moderna). Organizado no Rio de Janeiro, em 1954, pelos artistas Iberê Camargo, Djanira e Milton Dacosta, teve como motivação o protesto contra a alta taxa de tintas importadas para os artistas. Em sua ficha de inscrição instituiu, como condição necessária de participação, obras realizadas nas cores branco e preto¹⁸¹.

No final da década de cinquenta (1959) destacou-se a I Exposição Nacional de Arte Neoconcreta, ocorrida no MAM/RJ¹⁸².

¹⁷⁷ Ver catálogo "Grupo Ruptura - revisitando a exposição inaugural" (Centro Cultural Maria Antonia- USP) de Rejane Cintrão, Ed. Cosac e Naify, 2002.

¹⁷⁸ Manifesto do Grupo Ruptura, dezembro de 1953.

¹⁷⁹ Ver Milliet, Sérgio, "Diário crítico de Sérgio Milliet", vol. VIII, ed. Martins e EDUSP, São Paulo, 1982, p. 295.

¹⁸⁰ Em 1960 o MAM/RJ realizou a exposição "Arte Concreta Paulista".

¹⁸¹ Havia embutida na atitude dos organizadores do Salão Preto e Branco uma crítica institucional que agia dentro da fórmula e regulamentação dos salões que seria muito utilizada pelos artistas nos anos sessenta.

¹⁸² Em 1959 aconteceria a Exposição de Arte neoconcreta em Salvador, com os artistas Aluísio Carvão, Amílcar de Castro, Willys de Castro, Lygia Clark, Ferreira Gullar, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Franz Weissmann e outros. Em

Seus participantes foram Amilcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanudis, todos signatários do Manifesto Neoconcreto. O neoconcretismo foi um divisor de águas na arte brasileira ao estabelecer uma cisão no pensamento concretista e apontar outras questões que foram fundamentais para pensar desdobramentos de arte nos anos sessenta.

O circuito artístico brasileiro das artes plásticas começou a ser constituído, com suas claras especificidades, através das exposições de arte. A Academia Imperial de Belas Artes, ao realizar a sua primeira exposição pública, abriu o espaço de discussão artística - a exposição. A arte saiu das igrejas e dos palácios e foi para os salões de exposição. A modernidade nascente brasileira foi constituída e formada também através das exposições de arte, dadas através de suas primeiras experimentações e discussões abertas junto à comunidade artística, público geral e intelectualidade. A sedimentação da modernidade deu-se também por exposições de arte que ao mostrarem as vanguardas internacionais e as poéticas de vanguarda nacionais, formaram a visualidade moderna do país. Os museus de arte e as Bienais de São Paulo sedimentaram, deram um reforço e adensaram as discussões artísticas ao disponibilizarem acervos importantes, no caso dos museus e de mostrar as últimas pesquisas plásticas para um grande público, no caso das Bienais.

Os anos sessenta iniciaram com novas formas de arte e um renovado olhar para o circuito artístico. O golpe de Estado de 1964 representou uma cisão na vida brasileira. Porém, mais do que apontar para quebras radicais de modelos, as novas questões artísticas foram articuladas por poéticas artísticas, referenciadas nos anos 50 e sintonizadas com os movimentos artísticos dos anos 60. As artes visuais, nos anos 60, ganharam visibilidade e foram inseridas num projeto de vanguarda através de quatro importantes exposições. As duas primeiras foram Opinião 65 e Propostas 65, que trouxeram a discussão da volta à figuração, após a experiência concreta e neoconcreta, na arte brasileira.

1960 aconteceu a II Exposição Nacional de Arte Neoconcreta, no Ministério da Educação (Palácio Gustavo Capanema) com uma presença mais ampla de artistas - Aluísio Carvão, Amilcar de Castro, Cláudio Mello e Souza, Décio Vieira, Ferreira Gullar, Hélio Oiticica, Hércules Barsotti, Lygia Clark, Lygia Pape, Osmar Dillon, Reynaldo Jardim, Roberto Pontual e Willys de Castro. Em 1961 aconteceu a exposição dos artistas neoconcretos no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

CAPÍTULO 3

POP – VANGUARDA E POLÍTICA

O posicionamento frente a uma produção de arte politicamente comprometida e a uma produção de arte experimental de vanguarda tomou caminhos diversificados no debate das exposições de arte e na crítica cultural dos anos 60. No começo dos anos 60 e no momento imediatamente posterior ao golpe de 1964, estabeleceu-se uma oposição entre figuração e abstração nas artes visuais em uma parte da crítica da época. Matizadas de um viés ideológico, a figuração e a abstração na arte (em especial, na pintura), grosso modo, foram associadas ao engajamento político e à experimentação "descomprometida" de vanguarda, respectivamente. Porém, como notaram alguns críticos e a maioria dos artistas, era um erro partir-se deste axioma tão redutor, pois não havia apenas uma discussão única de figuração, mas várias linguagens figurativas, e a abstração geométrica já havia sofrido uma série de transformações desde os primeiros

trabalhos mostrados pelos grupos Frente e Ruptura no início dos anos 50.

A contraposição entre a linguagem figurativa e abstrata já aparecera no debate artístico brasileiro num momento anterior. Este debate, que colocou em confronto a figuração e a abstração, teve início no final dos anos 40 e começo dos anos 50, num contexto marcado pela solidificação das poéticas modernistas do começo do séc. XX, caracterizadas pela construção da brasilidade sob a égide do nacional-popular¹⁸³. A movimentação do abstracionismo no Brasil chegou através da presença de artistas abstratos geométricos e informais nas primeiras Bienais de São Paulo, das exposições inaugurais dos Grupos Frente e Ruptura (IBEU/RJ-1954 e MASP/SP-52), além das exposições dos artistas abstratos geométricos argentinos e do suíço Max Bill (MAM/RJ-52 e MASP/SP-48). "Abstratos" e "figurativos" travaram uma acirrada discussão naquele momento em que a arte brasileira estava sintonizando-se com uma série de outros movimentos artísticos da vanguarda internacional, ao mesmo tempo que vendo fortalecidas as trajetórias dos pintores ligados a um realismo social.

Reações contrárias à movimentação abstrata ganharam contundência nos posicionamentos do pintor Di Cavalcanti. Alinhando-se a outros artistas, como Cândido Portinari, Di Cavalcanti fez a defesa da figuração ao salientar a questão da identidade nacional. Ainda um desdobramento das discussões modernistas dos anos 20 e 30, a figuração (representação de uma imagem reconhecível) era o veículo, por excelência, que justapunha a discussão estética ao lastro da construção de uma brasilidade. Além de ressaltar os aspectos de "alienação" do homem ao seu meio social, pois que vazio de conteúdos humanistas e sociais, o abstracionismo não configurava, para seus

¹⁸³ O conceito de Gramsci do 'nacional-popular' estabelecia um trânsito produtivo entre a 'cultura popular' e a 'cultura culta', vistas numa perspectiva de formação de uma cultura nacional. O termo 'nacional-popular' foi utilizado no discurso do PCB (Partido Comunista Brasileiro) dentro de sua política de aliança de classes mais do que conceito operacional para a

opositores, a arte de um país que procurava sua identidade¹⁸⁴. No extremo oposto ao posicionamento de Di Cavalcanti, o direcionamento estético de grupos ligados à abstração geométrica, notadamente o Grupo Frente e o Grupo Ruptura¹⁸⁵ e da crítica nacional pela voz de Mário Pedrosa, criticaram, e mesmo aboliram de seus programas, o estatuto da arte moderna ligado à figuração¹⁸⁶.

Porém, passados dez anos da grande polêmica e controvérsia do abstracionismo nascente num país com forte tradição e pensamento figurativo na arte, a situação inverteu-se e o grande embate se deu entre uma nova figuração nascente e as poéticas abstratas geométricas já estabelecidas de então. Um contexto cultural marcado por novas configurações sociais e políticas trouxe outras formulações e demandas para a obra de arte. A discussão certamente não era mais a mesma, de uma década atrás, ainda armada num contexto de sedimentação da modernidade brasileira nascida no começo do séc. XX. Seja porque as movimentações artísticas ligadas à abstração que chegaram ao Brasil adensaram a discussão formal da arte brasileira e

cultura. O entendimento do conceito no Brasil, dentro do pensamento gramsciano, efetivou-se apenas no fim dos anos 60.

¹⁸⁴ O pintor Di Cavalcanti, em texto de 1949, considerou o abstracionismo como afastamento da realidade, *que submete a criação a teorias de um subjetivismo cada vez mais hermético, que leva o artista ao desespero de uma solidão irreparável, onde nenhum outro homem pode encontrar a sombra de um semelhante pois é uma arte humanamente inconseqüente* (Di Cavalcanti apud Cochiaralli, Fernando e Geiger, Anna Bella, "Abstracionismo geométrico e informal", ed. Funarte, Rio de Janeiro, 1987).

¹⁸⁵ No manifesto escrito do Grupo Ruptura, distribuído em sua exposição, lia-se: o naturalismo científico da renascença - o método para representar o mundo exterior (três dimensões) sobre um plano (duas dimensões) - esgotou a sua tarefa histórica (Manifesto do grupo Ruptura in Cintrão, Rejane, "Grupo Ruptura - revisitando a exposição inaugural", ed. Cosac e Naify/USP, São Paulo, 2002).

¹⁸⁶ Argumentarei com dois deles - Portinari e Di Cavalcanti - pois ao seu redor formou-se o maior volume de equívocos. Em meu modo de pensar, esses pintores nada tem a transmitir. As gerações jovens nada terão a aprender, estudando as suas obras. Acho mesmo que um tal estudo representaria pura perda de tempo. Tiveram chance - eis tudo - e souberam aproveitá-la. Passam por autênticos arautos de brasilidade, em razão de seus temas e de seu postigo monumental, quando são apenas acadêmicos. Pois a boa pintura, a pintura sincera é antes de tudo universal e sendo universal é nacional (Ivan Serpa in jornal "Comício", Rio de Janeiro, 10/10/52).

sedimentaram um repertório visual mais amplo de pesquisas¹⁸⁷ ou porque a nova figuração, iniciada nos anos 60, revestiu-se de caracterizações de linguagem muito mais complexas.

I - FIGURAÇÕES NO BRASIL

Diferentes linguagens figurativas surgiram, de maneiras distintas, nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, de acordo com suas realidades culturais mais localizadas. Daisy Peccinini¹⁸⁸ colocou duas possíveis entradas para as movimentações artísticas em direção à figuração nos dois grandes centros culturais, nos anos 60¹⁸⁹. A linguagem figurativa em São Paulo foi impulsionada pela chamada figuração surrealista¹⁹⁰ ou realismo mágico, antes do ano de 1964. Dois artistas importantes nesta retomada da figuração em São Paulo, para a autora, foram Wesley Duke Lee¹⁹¹ e José Roberto Aguilar.

No Rio de Janeiro, afirmou Peccinini, a nova figuração argentina, em especial a do grupo "Otra figuración"¹⁹², teve um

¹⁸⁷ A integração da arte abstrata no Brasil, durante os anos 50, significou a assimilação programática de desenvolvimentos construtivos, a reproposição da modernidade, ao estender as pesquisas do modernismo de 22 e, particularmente, a reposição da questão do valor social da arte (Favaretto, Celso, "A invenção de Hélio Oiticica", EDUSP, São Paulo, 2000, pp. 34-35).

¹⁸⁸ Peccinini, Daisy. Figurações Brasil - Brasil anos 60. EDUSP/Instituto Cultural Itaú, São Paulo, 1999.

¹⁸⁹ A construção da história para Peccinini é dada através de um pensamento mais formal de história da arte vista como encadeamento de influências poéticas e entrelaçamento de movimentos artísticos.

¹⁹⁰ O grupo Phases, uma revitalização do surrealismo internacional iniciada no final dos anos 40, foi significativo na movimentação de um pensamento da pintura figurativa em São Paulo. Foi realizada uma exposição do grupo no Brasil em 1964 tendo como entusiasta e seu organizador no Brasil, o diretor do Museu de Arte Contemporânea da USP, Walter Zanini. Nesta exposição internacional, realizado pelo MAC/USP, foram acrescentados os nomes dos artistas brasileiros, ou aqui residentes, Bin Kondo, Fernando Odriozola, Yo Yoshitome e Wesley Duke Lee, indicados por Zanini (Peccinini, Daisy, "Figurações Brasil - Brasil anos 60").

¹⁹¹ Para Peccinini, a poética de Duke Lee distanciava-se da abstração e de preocupações concretas e misturava mitologia e uma iconografia ligada às cavalarias e à Idade Média.

¹⁹² O grupo "Otra figuración" teve sua primeira exposição em 1961 na Galeria Peuser, em Buenos Aires. Seus artistas eram Luis Felipe Noé, Romulo Macció, Ernesto Deira, Jorge de la Veja, Carolina Muchnik e Sameer Makarius. O grupo foi fortemente caracterizado pelo uso da figuração, vista como uma estratégia de liberdade. No texto do catálogo de sua exposição, podia-se ler: *Simplemente somos un conjunto de pintores que en nuestra libertad expresiva sentimos la necesidad de incorporar la libertad de la figura* (Continente Sul Sur - Revista do instituto Estadual do Livro, RS, nº6 - 1997). A primeira

papel marcante no nascimento, ou ebulição, da renovada figuração¹⁹³ no Brasil. A figuração, como acontecera anteriormente com a abstração, fez parte de um projeto modernizador em sintonia com a sociedade, fato que de alguma forma pôde ser notado em muitos locais da América Latina¹⁹⁴. Em 1964 foi também significativa a exposição (Galeria Relevo/RJ) dos artistas da corrente "Mythologies Quotidiennes"¹⁹⁵, conhecidos como "Figuração narrativa", na mostra "Nova Figuração da Escola de Paris".

exposição do grupo "Otra figuración" no Brasil aconteceu na Galeria Bonino (Rio de Janeiro) no ano de 1963.

¹⁹³ Elementos precisos do universo dos artistas argentinos foram incorporados pelos artistas cariocas em sua produção, em especial a visceralidade e a temática da multidão. Como apontou o crítico Paulo Herkenhoff, a visceralidade teve ampla repercussão na arte brasileira a partir da metade da década de 60 e se estendeu pelos anos 70, sendo detectada nos trabalhos de Anna Maria Maiolino (Glu-Glu-Glu, 1966), na obra de Gerchman, de Anna Bella Geiger e depois, em Artur Barrio e Glauco Rodrigues (Peccinini, pg 99). Rubens Gerchman afirmou sobre a exposição do grupo argentino no Brasil que ela *influenciou muito nosso pensamento, pela liberdade que eles punham em seus trabalhos. O Noé, que eu mais tarde iria conhecer num simpósio em Nova York, me impressionou muito. Eu gostava dele porque era um sujão e eu sempre fui acusado, até por meus colegas, de ser também um sujão* (Morais, Frederico, "Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro - 1816-1994", p. 275). Antonio Dias também afirmou que *Nóe tinha uma coisa primitiva e agressiva que eu gostava e que Jorge de la Veja punha uma certa violência, juntava materiais, o que me interessava muito* ("Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro - 1816-1994", p. 275). Interessante também pensar na presença da arte argentina no Brasil que já teve uma importante influência, com Tomás Maldonado e os abstrato-geométricos, na solidificação do concretismo carioca.

¹⁹⁴ No restante da América Latina, percebe-se também uma movimentação rumo à figuração em muitas poéticas. No breve, mas abrangente painel apresentado por Jacqueline Barnitz ("New figuration, Pop, and Assemblage in the 1960's and 1970's" - catálogo "Latin American Artists", MoMA) há uma visão geral dessas movimentações. No México a figuração não será estabelecida em contraposição à abstração, mas a uma arte eminentemente nacionalista gerada pelo muralismo. Lá, a movimentação figurativa vai se dar com os artistas do grupo Nueva Presencia (Arnold Belkin, Francisco Icaza, Francisco Corzas, Rafael Coronel e o colombiano Leonél Góngora) e com os artistas José Luis Cuevas (expôs na Bienal de São Paulo de 1959) e Alberto Gironella. No manifesto dos artistas da Nueva Presencia podia-se ler que eles procuravam uma arte que não separasse o homem como indivíduo, do homem como parte integral da sociedade. Na Venezuela os artistas mais importantes da nova figuração são Jacobo Borges, Alirio Rodríguez e Humberto Jaimes Sanchez e o pano de fundo em que aparecia esta figuração era a de uma posição contrária à arte "oficial" venezuelana, sancionada pelo governo e constituída pelo movimento do geometrismo, arte ótica e cinética de Soto, Carlos Cruz-Diez e Alejandro Otero.

¹⁹⁵ Exposição que aconteceu em Paris, em 1964, e que faz parte de uma série de mostras internacionais na Europa e Estados Unidos ligadas à figuração (Dayse Peccinini, "Figurações Brasil - Brasil anos 60").

A presença dos artistas internacionais, com uma arte fortemente fundada na figuração, não passou despercebida pelos jovens artistas brasileiros. Os artistas argentinos, ao afirmarem que “Otra figuración” não era exatamente figuração, no sentido estrito, mas a imagem de um homem em *permanente relação existencial com seus semelhantes e as coisas*¹⁹⁶, implicava que esta movimentação artística visava um novo lastro no real, dado que repercutiu na arte brasileira da época.

A movimentação rumo à figuração, passada pelas experimentações internacionais da vanguarda, estava sensivelmente entrelaçada ao momento político brasileiro. A necessidade de um posicionamento político dos artistas frente ao golpe militar, a abertura das discussões artísticas pela presença dos artistas estrangeiros e o posicionamento de uma crítica mais engajada, formaram o contexto, não necessariamente coeso, da retomada da figuração no Brasil.

No livro “Cultura posta em questão”¹⁹⁷, Ferreira Gullar argumentou a favor de um novo conceito e prática artística. As colocações de Gullar aglutinaram muitas das movimentações artísticas da vanguarda internacional, de orientação figurativa, em torno de um engajamento mais estritamente social e político. O livro, escrito em 1963 e publicado em 1965, estava posicionado em consonância com o ideário do CPC, notadamente o Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura¹⁹⁸.

A base de uma cultura revolucionária, construída sobre o parâmetro da cultura popular¹⁹⁹, tinha como pressuposto para

¹⁹⁶ Cat. “Deira, Macció, Noé, de la Vega: 1961 Nueva Figuración 1991” apud Herkenhoff, Paulo. *Latin american artists of the twentieth century*, MoMA, Nova York, 1993.

¹⁹⁷ Gullar, Ferreira. “Cultura posta em questão/Vanguarda e subdesenvolvimento – ensaios sobre arte”.

¹⁹⁸ Porém salientando-se a independência dos posicionamentos de Gullar, no que concerne aos estritos encaminhamentos do Anteprojeto e, mesmo, uma interpretação mais plural, e às vezes conflitante, dos encaminhamentos do CPC nas diversas áreas artísticas (ver Souza, Miliandre Garcia, “Do Arena ao CPC: o debate em torno da arte engajada no Brasil (1959-1964)”, dissertação não publicada, UFPR, 2002).

¹⁹⁹ Como já abordado no capítulo 1 e fazendo-se uma distinção entre cultura popular como produção das camadas sociais de menor poder aquisitivo, ditas

Gullar um caráter nacionalista e estava organizada como frente de ação (peças de teatro, poesia, música e artes plásticas) orientada para a luta contra o imperialismo. Porém, ao ter como campo maior de atuação a conscientização dos problemas sociais e políticos, ressaltava um caráter formativo ou revolucionário mais da ordem do político que da ordem da estética. "Cultura posta em questão" apresentava a defesa de uma arte mais figurativa, ou mais facilmente reconhecível pelo espectador não especializado, mais "popular" e assim mais eficaz em seu caráter transformador²⁰⁰. Neste ponto estava situada a crítica de Gullar ao formalismo (vanguarda) nas artes plásticas, em especial às vanguardas ligadas à abstração, como o concretismo e principalmente o tachismo.

Arte popular (dirigida ao povo), negação da experimentação da abstração como possibilidade da arte (vanguarda), caráter conscientizador (didático/pedagógico) da arte e anti-subjetivismo²⁰¹ (ligado à abstração informal) eram as características de uma arte comprometida com o momento político-social do Brasil pós-golpe. Porém, se no livro "Cultura posta em questão" Ferreira Gullar apresentou suas idéias e projeto mais gerais para a arte dos anos 60, foi na Revista Arquitetura²⁰² que

populares, pelo entendimento de uma produção cultural apenas dirigida àquelas camadas.

²⁰⁰ Certamente fora dos parâmetros meramente "didáticos" de uma arte transformadora, as referências de artistas plásticos citadas por Gullar, em "Cultura posta em questão", foram Osvaldo Goeldi, Portinari, Lasar Segall, Guignard, Di Cavalcanti e Pancetti.

²⁰¹ Em textos do ano de 1959 (Depois do Tachismo, Do "Informal" e seus equívocos e Da abstração à auto-expressão) o crítico Mário Pedrosa fez também severas críticas ao movimento do Tachismo (abstração informal nascida na França). Porém suas críticas não estavam fundadas num retorno à figuração, nem tampouco em detrimento da abstração geométrica. O crítico Benjamin Buchloch, ao fazer sua crítica ao pintor tachista Mathieu, construiu uma crítica mais sólida ao tachismo afirmando que sua obra representava *uma última e extrema fase do academicismo fundado sobre o conceito surrealista das "forças libertárias" do subconsciente do sujeito que foi utilizado como um instrumento para dissolver a reificação histórica objetiva ("Formalisme et historicité", p. 29)* - juntou-se o mito do artista a um sujeito romântico e, desta forma, "escapava-se" da história.

²⁰² Revista Arquitetura, publicada pelo Instituto de Arquitetos do Brasil/Rio de Janeiro (de seu conselho editorial faziam parte os arquitetos Afonso Reidy e irmãos Marcelo e Milton Roberto), cuja seção "Galeria/Artes Plásticas" era articulada por Ferreira Gullar.

ele estendeu suas posições mais específicas sobre a figuração na arte brasileira do período.

Em entrevista/conversa com o artista Ivan Serpa, na edição n. 19 da Revista Arquitetura (janeiro/1964), Gullar reiterou a defesa mais direta da volta à figuração na pintura. A obra de Serpa abordada e discutida por Gullar neste texto estava reunida sob a denominação de "Série Negra"²⁰³. A respeito destes trabalhos o crítico afirmou que *depois de dez anos de arte abstrata, oito anos de abstracionismo geométrico e dois de tachismo, Serpa percebe a inatualidade dessa arte num país com o Brasil de hoje que, afirma "é um vulcão"*. A "inatualidade" das experimentações anteriores de Serpa (abstração geométrica e informal) havia transformado-se numa figuração expressiva e mais sintonizada com seu tempo, para o crítico. Ao colocar a volta da figuração como uma volta da relação da pintura com o mundo, o crítico afirmava seu engajamento com as questões prementes da arte ao mesmo tempo que com as da política e da sociedade²⁰⁴.

O debate estético sobre artes plásticas, trazido nas páginas da Revista Brasiliense, também defendeu a volta da figuração. Tomada nos parâmetros da pintura social brasileira, especialmente em Portinari, este debate esteve situado entre as edições dos anos de 1962 e 1963. O ano de 1962 foi o que mais contribuiu para a discussão da "figuração engajada", pelo posicionamento do artista alemão Gerson Knispel²⁰⁵.

²⁰³ A própria trajetória de Serpa reafirmou o posicionamento de Gullar, pois após ter passado pela abstração geométrica e ser um de seus principais articuladores e propagadores no país (Grupo Frente), o artista experimentou uma produção mais ligada ao abstracionismo informal, até retornar a uma figuração fortemente carregada de elementos expressionistas.

²⁰⁴ Remetendo às bases do posicionamento, quinze anos antes, do pintor Di Cavalcanti em relação ao início da abstração no Brasil.

²⁰⁵ Gerson Knispel é um artista de origem judaica nascido na Alemanha em 1932. Nos documentos seu nome aparece grafado como Gershon Knispel. Ele chegou ao Brasil em 1959, convidado por Assis Chateaubriand para realizar a pintura de motivos indígenas na antiga fachada da Rede Tupi. Participou das atividades do Centro Popular de Cultura, além de trabalhar com Portinari e Niemeyer. Em 1962 participou como artista do calendário popular do CPC, cujo tema era "Um dia na vida do operário e do camponês". Com o golpe de estado de 1964 deixou o Brasil.

No artigo sobre Portinari²⁰⁶, Knispel fez um elogio do pintor, que havia falecido recentemente, salientando suas qualidades artísticas. Entre outras, a de trazer sua vivência interiorana do campo para sua obra, ter feito uma opção social, sair da produção estrita de ateliê e pintar murais públicos, ter unido-se a Niemeyer para produzir murais ligados à arquitetura e fundar sua arte nas representações humanas (figurativismo). Para Knispel a produção de Portinari carregava as qualidades de fundar-se num projeto nacional-popular e ter como linguagem pictórica a figuração - *pode-se fazer progredir e aperfeiçoar as conquistas estéticas em função de nosso tempo glorificando a figura humana*²⁰⁷. Em outro artigo, no qual procurou fazer uma "terapêutica" para a crise da arte brasileira, Knispel propôs aos artistas, muito em consonância ao ideário do CPC, a *obrigação de um contato orgânico junto à massa popular, camponeses, operários, funcionários, através de organizações que proporcionem esta experiência*²⁰⁸.

As bases do retorno à figuração estavam colocadas, nesse momento imediatamente posterior ao Neoconcretismo, no debate artístico e ideológico dos anos 60. As vanguardas internacionais, como a Pop arte, informavam aos artistas uma nova visibilidade apoiada na figuração e, de outro lado, a crítica mais engajada propunha também uma renovada figuração, porém nos termos das experiências modernistas brasileiras dos anos 30 e 40 e no realismo social derivado das pesquisas pós-cubistas de Picasso. A exposição Opinião 65 mostrou como essa discussão tomou corpo nas obras dos artistas e permitiu observar tanto o desenrolar das suas trajetórias artísticas quanto a construção de uma arte de vanguarda e comprometida ao mesmo tempo²⁰⁹.

²⁰⁶ Revista Brasiliense, n° 40, março/abril de 1962, p. 18-25.

²⁰⁷ Idem, p. 25.

²⁰⁸ Knispel, Gerson, "A busca da expressão popular nas artes plásticas", Revista Brasiliense, n° 43, setembro/outubro de 1962, p. 105.

²⁰⁹ Artur Freitas ("Arte e contestação - uma interpretação das artes plásticas nos anos de chumbo 1968-1973", dissertação de mestrado, Departamento de

II - A EXPOSIÇÃO OPINIÃO 65

Opinião 65 representou o momento privilegiado no qual as questões da tomada de posição do artista, após a instauração do regime militar, foi trazida. Opinião 65 foi, no dizer de muitos críticos (Frederico Moraes, Wilson Coutinho, Mário Pedrosa, Ferreira Gullar), a primeira manifestação efetiva das artes plásticas com relação ao golpe de Estado de 1964. Seu nome foi inspirado no show Opinião²¹⁰ e sua organização dada pelos galleristas Ceres Franco e Jean Boghici.

A exposição Opinião 65 inaugurou em 12 de agosto e encerrou dia 12 de setembro de 1965, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Ela foi composta de artistas brasileiros e artistas internacionais. Seus participantes brasileiros foram Adriano de Aquino, Angelo de Aquino, Antônio Dias, Carlos Vergara, Flávio Império, Gastão, Manuel Henrique, Hélio Oiticica, Ivan Freitas, Ivan Serpa, José Roberto Aguilar, Pedro Escosteguy, Roberto Magalhães, Rubens Gerchman, Tomoshige Kusuno, Vilma Pasqualini, Waldemar Cordeiro, Wesley Duke Lee. Seus participantes internacionais foram Alain Jacquet, Antonio Berni, Gérard Tisserand, Gianne Bertini, Jack Vañarsky, John Christoforou, José Jardiel, Juan Genovés, Manuel Calvo, Michel Macréau, Peter Foldès, Roy Adzak e Yannis Gaitis²¹¹. Os europeus foram escolhidos por Jean Boghici e Ceres Franco, que morava em Paris

História da UFPR, 2003) propõe o termo contestação, substituindo o conceito de engajamento, ao analisar obras premiadas de cinco artistas nas edições do Salão Paranaense e suas relações com a vida política nacional.

²¹⁰ O Show Opinião estreou no dia 11 de setembro de 1964 no teatro do shopping center da Rua Siqueira Campos, numa realização do Grupo Opinião com o Teatro de Arena de São Paulo. Participaram do show Nara Leão, Zé Ketí e João do Valle. O texto final era de Oduvaldo Viana Filho, Paulo Pontes e Armando Costa. Direção geral de Augusto Boal e direção musical de Dori Caymmi. Os músicos eram Roberto Nascimento (violão), Heckel Tavares (flauta) e João Jorge Vargas (bateria). Suzana de Moraes substituiu Nara Leão em 30/01/65 e Maria Bethânia substituiu Suzana de Moraes em 13/02/65. O show misturava depoimentos dos atores/músicos, textos literários e músicas. Simbolicamente ela trazia o voz do morro carioca, na voz de Zé Ketí, a voz do nordestino, na voz de João do Valle (e posteriormente em Maria Bethânia) e a voz da classe média da zona sul em Nara Leão.

e os brasileiros foram escolhidos através de critérios estéticos, talvez pouco consistentes, e também pela própria rede de conhecimento e amizade entre eles. A escolha dos artistas deu-se por critérios e conceitos ainda distantes do que hoje entende-se por curadoria²¹².

O nome da exposição evocava as urgentes opiniões da classe artística ao regime então instalado, a uma nova configuração da arte brasileira, que vinha se modificando desde começo dos anos 60, e também aquela possibilidade geral dos cidadãos em externar opiniões. O pintor Carlos Vergara, participante da exposição, asseverou nesse sentido que *Opinião 65 era uma atitude política enquanto atitude artística* e que a *idéia básica era opinar... e opinar tanto sobre arte quanto sobre política*²¹³.

A efetividade e o pioneirismo de Opinião 65, como um primeiro posicionamento organizado dentro das artes plásticas em relação ao golpe militar, estavam ligados a uma série de fatores. Bruce Ferguson, ao afirmar que as *exposições podem ser consideradas como textos, se o modelo lingüístico é invocado, mas elas também são intertextos situados como momentos de articulação dentro de sistemas de significação aos quais eles são apenas mais um*²¹⁴, coloca as exposições de arte como um vetor, de uma série de outros vetores de significação social, desenhando um quadro social ou histórico. E que articulações foram desencadeadas pela exposição Opinião 65? Galeristas-organizadores, artistas, debate crítico, tensões da cultura, vanguardas internacionais, museu e público foram os espaços

²¹¹ O marchand Jean Boghici, proprietário da Galeria Relevo, já mostrara um ano antes, alguns artistas de Paris (movimentação da Nova Figuração), presentes em Opinião 65, além de Rubens Gerchman e Antonio Dias.

²¹² A figura do curador é um fenômeno recente no circuito artístico brasileiro, podendo ser situado no início dos anos 80. O precursor brasileiro foi o diretor do MAC/USP, Walter Zanini, organizador das exposições "Jovem Arte Contemporânea", que assumiu pela primeira vez o cargo de curador-geral da 16ª Bienal Internacional de São Paulo (1981).

²¹³ "Hélio Oiticica - qual é o parangolé", Waly Salomão, ed. Relume Dumará, Rio de Janeiro, 1996, p. 50.

²¹⁴ "Thinking about exhibitions", p. 179.

abertos (intertextos) através dos quais a exposição construiu sua significação.

O impulso inicial de Opinião 65 estava ligado à reação dos artistas ao golpe militar ao mesmo tempo a interesses mais diretamente ligados ao mercado de artes plásticas. O pintor Carlos Vergara, participante da exposição afirmou que seu organizador, Jean Boghici, viu na realização de Opinião 65 a possibilidade de ampliar o mercado para essa arte (tendências figurativas) no Brasil²¹⁵. Jean Boghici afirmou, segundo Wilson Coutinho, que a exposição não era um evento político no sentido estrito: *Todo mundo pensa que 'Opinião 65' tinha ótica política, mas não é bem verdade (...) o que havia era uma própria política da arte*²¹⁶. Havia uma "ditadura", mas da arte abstrata e a contestação da exposição para aí dirigia-se, segundo o galerista²¹⁷.

A participação dos artistas estava muito mais sensível ao momento histórico e mais carregada de significações e posturas ideológicas. Carlos Vergara disse, à propósito de Opinião 65, que seu nome - Opinião 65 - estava relacionado com 64, havia uma questão política indireta. *Opinião 65 era uma atitude política enquanto atitude artística. A idéia básica era opinar. Era uma questão de manter viva uma discussão, pôr em dia nossas idéias, entrar na discussão e opinar tanto sobre arte quanto sobre política*²¹⁸. Rubens Gerchman, em depoimento de época, reafirmou as motivações mais abrangentes dos artistas: *Para os céticos, os que não acreditam na jovem pintura brasileira, aí está Opinião. O artista plástico brasileiro é intensamente solicitado pela realidade brasileira, por todos os acontecimentos que fazem parte da nossa vida. Sente-se uma necessidade cada vez maior de*

²¹⁵ Catálogo "5. Opinião 65".

²¹⁶ Catálogo "Opinião 65 - 30 anos", Centro Cultural Banco do Brasil, 1995, não paginado.

²¹⁷ Para Frederico Moraes o mercado brasileiro já circulava em torno da arte figurativa de Portinari e Di Cavalcanti e que, de alguma maneira, era essa uma realidade muito presente, não tendo, pode-se acrescentar, o movimento do abstracionismo, ao menos o geométrico, ganho muito espaço no comércio das artes (Catálogo "5. Opinião 65")

*comunicar esses fatos*²¹⁹. Ambos os artistas caminhavam numa direção que não excluía a consciência mais política da sociedade com suas pesquisas artísticas.

Em entrevista realizada no ano de 1998, Antonio Dias resumiu a posição dos artistas ao juntar a possibilidade de expor suas novas pesquisas plásticas (no caso dos jovens artistas), ter presente uma percepção do momento político e social, além de observar um alargamento do público de mostras de arte. Assim foi construída aquela exposição, no depoimento do artista – *creio que não me cabe fazer uma avaliação da importância desta mostra. Em 1965, os militares estavam começando a manifestar interesse pelas artes plásticas, no sentido de observar o que era feito e sua repercussão na sociedade. Qualquer coisa que se pintasse com verde e amarelo já poderia ser considerado suspeito. Nós, jovens artistas, sentíamos, então, necessidade de juntar nossas forças e tomar uma posição forte, independente do tipo de arte que cada um executasse. Na 'Opinião 65', pela primeira vez se viu um conjunto significativo da produção jovem, como também se conseguiu uma resposta muito positiva dos estudantes universitários que passaram a freqüentar o MAM (Rio de Janeiro), alterando a feição de seu público habitual*²²⁰.

O catálogo (folder) de Opinião 65, com texto crítico de Ceres Franco, listagem dos artistas e reproduções de algumas obras (Antonio Dias, Alain Jacquet, Yannis Gaïtis, Rubens Gerchman, Michel Macreanu, Ivan Serpa, Angelo de Aquino, Carlos Vergara e outras três não identificadas) apoiava-se em três argumentações distintas que construíam as bases da exposição. A primeira delas era um reforço à presença de jovens artistas na arte brasileira (e mundial) no que concerne às novas pesquisas plásticas. Ao colocar que o *exemplo vitorioso da "pop-art" americana e as realizações do novo-realismo europeu encontraram eco no jovem artista de vanguarda e que a jovem pintura pretende ser independente, polêmica, inventiva, denunciadora, crítica,*

²¹⁸ Catálogo "5. Opinião 65"

²¹⁹ Idem.

²²⁰ "Antonio Dias – entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla", Centro de Artes Hélio Oiticica e Lacerda Editores, Rio de Janeiro, 1999, p. 25.

*social, moral*²²¹, Ceres pretendeu apontar um outro fazer artístico ligado aos jovens artistas. De um lado isso traía um grande entusiasmo na jovem produção, porém de outro mostrava um pensamento mercadológico sempre aberto para apontar a novidade.

A segunda argumentação dizia respeito à *ruptura com a arte do passado* e ao abandono de uma *estética cômoda* e de uma *tradição plástica caduca*. Não se explicitava porque determinada estética tornara-se cômoda e por que motivos a tradição ficara caduca. Operava-se com a idéia de ruptura das vanguardas, mas não se pontuava em qual direção. Por último, o texto argumentou sobre a presença da figuração em todos os artistas, na qual estava ligada uma fatura menos artesanal e mais industrial, um uso do múltiplo e da 'assemblage', inspiração na iconografia do cinema, da fotografia e da publicidade e a presença de elementos narrativos. Nas figurações apresentadas em Opinião 65 não haviam referências diretas a um posicionamento político, segunda a apresentadora, mas menções à banalização da vida cotidiana, à explicitação de seus pequenos dramas, à angústia existencial das cidades e uma vinculação à tortura (existencial? política?), na obra do artista José Jardiel.

No que concerne ao debate sobre figuração, uma das discussões mais incisivas de Opinião 65 foi a presença da arte Pop no meio artístico e cultural brasileiro, a maneira que ela reverberou nas poéticas individuais e qual sua leitura crítica por parte dos artistas. A presença da movimentação internacional, seja como influência ou diálogo estético, foi bastante tensionada por alguns dos principais artistas que participaram da exposição. Ligada sobremaneira aos Estados Unidos, a influência Pop era um incômodo para muitos artistas, por relacionar-se ao "centro do imperialismo mundial"²²².

²²¹ Todas as citações deste parágrafo e do próximo, retiradas de Catálogo "5. Opinião 65" - Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro, Galeria de Arte BANERJ, 1985, não paginado.

²²² Uma mostra da arte Pop norte-americana no Brasil, de maneira bem abrangente, foi realizada apenas em 1967, na IX Bienal de São Paulo.

A influência (ou não) da linguagem Pop nas obras fundou um posicionamento dos artistas ao apontar um elemento de crítica e não alinhamento estrito com uma vanguarda, vista fundamentalmente como norte-americana. O depoimento de Rubens Gerchman foi sintomático nesse sentido – *Agora, é bom acabar de uma vez por todas com estas besteiras de dizer que nós fomos influenciados pela 'pop art' americana. Alguns artistas deste movimento como Larry Rivers, Jasper Johns e Claes Oldenburg tiveram individualmente importância para nós no sentido de mostrar a possibilidade de uso de novos materiais, novos temas, mas sempre foi uma influência individual e não em termos de escola. Estive em Nova York e pude ver o 'pop' que se faz lá agora. Achei fraco, até decadente*²²³. E num alinhamento com a cultura européia, em contraposição à cultura norte-americana, afirmou também Gerchman – *eu lia Sartre, os poetas franceses e sofri grande influência do Existencialismo, antes de descobrir a cultura norte-americana*²²⁴.

O posicionamento de Antonio Dias, derivado do comprometimento da arte brasileira com sua realidade, deixou evidenciada suas diferenças com a arte Pop – *Não penso em fazer Pop Art, minha pintura é um reflexo de tudo quanto vivo, os contatos que tenho com as pessoas e com as diferentes maneiras de pensar. Tudo isto mais os meus próprios sonhos. (...) A ótica da jovem pintura brasileira não tem ligação com a Pop Art e não ser na mensagem que está dentro. O que a faz nossa são os momentos históricos, a angústia do trabalho, as paixões, as destruições atômicas*²²⁵. Ambos, Gerchman e Dias, fizeram uma

Nesta Bienal foi mostrado o "Ambiente USA: 1957-1967" no qual viram-se os trabalhos de Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, George Segall, Andy Warhol, James Rosenquist e Edward Ruscha.

²²³ Soares, Eduardo Macedo e Ferreira, Claudia. A hora e a vez das artes plásticas (1966) apud Ribeiro, José Augusto. Aproximações do Espírito Pop: 1963-1968. Cat. MAM/SP, 2003, p. 127

²²⁴ Catálogo "5. Opinião 65" – Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro, Galeria de Arte BANERJ, 1985, não paginado.

²²⁵ Fernandes, Eugênia. Pop-Art do dia a dia e de todos nós apud Cacilda Teixeira da Costa. Aproximações do Espírito Pop: 1963-1968. Cat. MAM/SP, 2003, p. 20

leitura crítica da arte Pop e tentaram entendê-la, no momento em que ela tornava-se difundida em todo o mundo, procuraram apontar suas singularidades e, ao observar seus limites, construíram suas próprias poéticas.

Em dois dos artistas que vieram de São Paulo, o diálogo com a Pop apresentou-se mais operacional, no sentido de serem mais permeáveis àquelas idéias e conceitos em seus trabalhos, do que em Gerchman e Dias. Wesley Duke Lee, recusou a denominação de pop, porém acrescentou - *o que absorvi da Pop e que é uma das grandes contribuições para a arte é um novo sistema de figuração e um relacionamento lógico da pintura*²²⁶. O artista Angelo de Aquino foi muito mais veemente em sua defesa de uma iconografia mais aproximada à Pop, caminhando numa direção contrária à de Gerchman - *nós éramos mais americanos que europeus. Em todo o mundo, era muito grande a influência da 'pop'. Eu adorava o (Robert) Indiana*²²⁷. Wesley e Aquino realizaram uma leitura crítica mais aberta, no sentido de não estabelecerem diferenças tão marcantes entre a movimentação Pop e a arte de vanguarda brasileira.

A própria linguagem da arte Pop guarda uma ambigüidade, tomados os parâmetros de um comprometimento social e político. Num raciocínio mais formal, a Pop surgida em Nova York no início dos anos 60 trouxe referências absolutamente estranhas ao meio cultural brasileiro²²⁸. De outro é possível afirmar também que a Pop surgida na Califórnia²²⁹ teve outros pressupostos, pois estava mais ligada à uma crítica social e de costumes, assim

²²⁶ Lee, Wesley Duke apud Cacilda Teixeira da Costa. Aproximações do Espírito Pop: 1963-1968. Cat. MAM/SP, 2003, p. 20

²²⁷ Catálogo "5. Opinião 65" - Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro, Galeria de Arte BANERJ, 1985, não paginado.

²²⁸ O diálogo mais potente da Pop arte norte-americana deu-se com sua tradição recente de pintura dos anos 50, em especial o expressionismo abstrato, trazendo também o contexto de uma sociedade de alto consumo de bens.

²²⁹ Thomas Crow ("The rise of the sixties", Ed. Abrams, Nova York, 1996) pontuou uma diferença dentro da arte Pop e as novas linguagens nascidas na Califórnia e aquelas surgidas em Nova York. Primeiramente um clima vindo da contracultura e da geração Beat influenciou aquela produção no que concerne a uma preocupação com a auto-expressão, crítica de costumes e materiais mais

como o Pop britânico, nascido mais como uma crítica à sociedade de consumo que à sua glorificação iconográfica²³⁰.

Nas páginas da revista GAM (Galeria de Arte Moderna), duas abordagens à linguagem Pop estabeleceram parâmetros complementares sobre seus "limites" e desdobramentos no Brasil. O pintor Sérgio Ferro demonstrou desconfiança em relação à arte Pop norte-americana por não observar nele um posicionamento crítico mais evidente. Ao tomar como exemplo o artista norte-americano Robert Rauschenberg, Ferro reconheceu seu processo objetivo de análise crítica de meio (social, cultural, artístico). Porém, e aí residia o problema para Ferro, *pela estrutura gratuita, contraditória e externa que (o artista) propõe, afasta a possibilidade de compreensão do fenômeno analisado*²³¹. Em síntese, a ambigüidade da arte Pop para Ferro residia numa questão - ela era tentativa de compreensão do mundo ou apenas reproduzia o mundo em sua incompreensão?

O crítico Frederico Moraes apontou também uma ambigüidade política na arte Pop e entrevistou um possível desdobramento mais crítico na arte Pop realizada na América Latina²³² - *A 'pop' latino-americana é agressiva, política, contesta mais que constata. É quente e freqüentemente anti-americana. Por quê? Qual a opção do artista latino-americano à sombra nostálgica da Europa (ontem) ou dos Estados Unidos (hoje), ou criar sua*

precários. Alguns artistas californianos foram Robert Morris, Edward Kienholz, Edward Ruscha, entre outros.

²³⁰ A arte Pop também influenciou muito a arte européia do final dos anos 50 e começo dos anos 60. De uma maneira muito direta, foi um comentário crítico à Pop arte americana que fez surgir os movimentos Novos Realistas, na França, e Arte Povera, na Itália. Uma interessante exposição/instalação apresentada em Dusseldorf em 1963, numa loja de móveis e criada pelos artistas Gerard Richter e Konrad Lueg, denominada "Viver com pop", fez um comentário sarcástico e ambíguo à arte Pop e suas relações com uma iconografia ligada ao mercado e ao consumo, tida como "realismo capitalista", em contraposição ao "realismo socialista".

²³¹ Revista GAM (Galeria de arte Moderna), Editora Galeria de Arte Moderna, Rio de Janeiro, nº 3, fev/1967, p. 19.

²³² Uma leitura similar à de Frederico Moraes lê-se em Rafael Squirru (citado em Barnitz, Jacqueline, "New figuration, Pop and Assemblage in the 1960's and 1970's" in catálogo "Latin American Artists", Museu de Arte Moderna de Nova York, 19..) na qual o crítico afirma uma presença, no Pop latino-americano, de um comentário social e político presente em suas obras.

*própria realidade? Uma 'pop' antropofágica*²³³. Foi esta "Pop antropofágica", uma Pop absorvida criticamente, que pôde ser vista nos trabalhos de muitos artistas brasileiros em Opinião 65.

Seja na desconfiança de Sérgio Ferro de uma efetividade crítica no Pop norte-americano ou na possibilidade da assimilação da linguagem Pop, porém com um viés mais crítico pela arte latino-americana, reverberava uma questão já apresentada por Ferreira Gullar - a arte seria apenas representação do mundo ou sua consciência (crítica e transformadora)?

A recepção crítica de Opinião 65, pelos textos de Ferreira Gullar, Mário Barata e Mário Pedrosa, abordou também as especificidades da linguagem artística no período pós-golpe de 64. O artigo de Mário Pedrosa, "Opinião... Opinião... Opinião"²³⁴, foi publicado apenas em 1966, por ocasião da mostra Opinião 66 (segunda edição de Opinião 65), mas tocou muito de perto questões artísticas fundamentais na primeira exposição.

Mário Pedrosa fez uma crítica contundente à exposição Opinião 66, por apenas repetir uma operação expositiva presente na primeira, que não acarretara nenhuma nova discussão, e ao afirmar uma desconforto nas grandes mostras contemporâneas caracterizadas por seu aspecto mercantil de apresentação de novidades. Foi sobre a primeira edição de Opinião (1965) que Pedrosa sublinhou uma real importância. Nas palavras do crítico, a maior qualidade de Opinião 65 tinha sido a de justapor um *critério inspirador inicial, de conotações extra-estéticas* (sociais e políticas) e um *outro critério de ordem puramente plástico* (experimentação formal)²³⁵. Ou seja, juntamente às discussões de uma linguagem de vanguarda, colocavam-se as condições materiais e sociais do país. Ou mais corretamente, em

²³³ Idem, n° 15, 1968, p. 19.

²³⁴ Correio da manhã, 11/09/66, publicado em Pedrosa, Mário. Política das artes - textos escolhidos 1. EDUSP, São Paulo, 1995, p. 203.

²³⁵ Idem, p. 205.

sintonia com as discussões da vanguarda da época, a vanguarda só se tornara nacional ao imbricar-se dentro do contexto específico (social e político) do país.

A completa integração entre os critérios "extra-estéticos" e os outros, fundados em "valores puramente plásticos", na exposição Opinião 65 aconteceram pelo contexto muito específico da época, de uma vontade artística nacional. Mário Pedrosa apontou o show Opinião²³⁶ e o filme "Deus e o Diabo na Terra do Sol", de Glauber Rocha, como partes deste contexto pelo qual emergiram todos os seus artistas - *um meio social comum, por igual convulsionado, por igual motivado*²³⁷. Assim, um outro Brasil, mostrado através dos "valores puramente plásticos" de uma jovem produção das artes plásticas, revelava-se através do uso de símbolos (Antônio Dias), de representações coletivas míticas (Rubens Gerchman e Carlos Vergara), do abandono de um expressionismo muito presente na arte brasileira (Rubens Gerchman), de uma narratividade visual (Carlos Vergara) e pela ação ambiental (Hélio Oiticica)²³⁸.

A análise que o crítico fez das obras de alguns dos artistas de Opinião 65 em nenhum momento reportou-se a um retorno da figuração ou mesmo de um caráter Pop dos trabalhos vistos²³⁹. Foi como se Mário Pedrosa estivesse olhando a obra daqueles artistas

²³⁶ Sobre o show, o crítico faria uma análise aguda de seu sentido engajado ao dizer que ele foi o *grande respiradouro dos cidadãos abafados pelo clima de terror e de opressão cultural do regime militar implantado em 1964 e definido moral, política e culturalmente pelas incursões de uma entidade anônima e irresponsável dita linha dura* (idem, p. 203). E sobre a música de João do Valle, "Carcará" (presente no show Opinião), Pedrosa comparou-a à "Carmagnole" (hino dos revolucionários de 1789) e a colocou como *um hino da revolução social camponesa nordestina* (idem, p. 205).

²³⁷ Idem, p. 207.

²³⁸ Mário Pedrosa citou também a presença dos artistas Roberto Magalhães, Pedro Escosteguy e Franz Krajceberg. Porém este último, não foi citado por nenhum outro crítico, presumindo-se que seja um engano de Pedrosa. De resto, Frederico Moraes em seu texto para o cat. "Ciclo de exposições sobre arte no Rio de Janeiro - 5. Opinião 65" afirmou a participação do artista Wesley Duke Lee, cujo nome não constou no folder e no catálogo.

²³⁹ Uma análise da presença da arte Pop no Brasil foi dada em outros artigos de 1966 - "Crise do condicionamento artístico" e "Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica" - e levantaram as questões de base para o que o crítico chamou de "pós-moderno" na arte brasileira. O artigo de 1967, "Do Pop americano ao sertanejo Dias", é analisado posteriormente.

e vendo neles muito mais um desdobramento do que vinha sendo discutido na arte brasileira, do que propriamente uma "nova vertente" eminentemente figurativa para a arte brasileira.

O crítico Mário Barata afirmou em texto de 1966, concordando com Pedrosa, que o traço de união maior entre aqueles artistas de Opinião 65 e Opinião 66 foi a *consciência expressiva e intuitiva da atuação das formas, como participação no mundo humano, político e social de seu tempo*²⁴⁰. Isto é, havia uma posicionamento engajado dos artistas, dado pela escolha da figuração, porém não num sentido estrito. Para o crítico, ao contrário de uma arte conformada (não crítica?), apenas vivenciada numa atitude contemplativa²⁴¹ e vista como mercadoria, a movimentação artística de Opinião 65 procurava um outro meio de comunicação com as pessoas, alicerçada em suas experimentações formais. O crítico contrapõe o vigor daquelas exposições (Opinião 65 e Opinião 66) a um "mundo fechado", caracterizado por ele pela paralisia, imobilidade e com uma *ausência de transformações reais*, um mundo assemelhado àquele instituído pela ditadura dos militares de 1964.

Mário Barata discutiu também a influência da linguagem Pop nos trabalhos dos artistas brasileiros de Opinião. Segundo o crítico, aqueles trabalhos tinham *implicações 'pop' ou expressões semânticas de ordem atual, mas sem se prenderem a um único tipo de solução plástica ou de elaboração e construção artísticas*²⁴², verificando-se nesta multiplicidade de soluções formais, um dos índices da vanguarda nacional e da singularidade dos desdobramentos da linguagem Pop realizada no Brasil. Ao se perguntar se muitos daqueles artistas *prosseguirão com autenticidade no empenho de dar às artes plásticas um núcleo profundo e comovedor na sua atualidade, uma substância de participação e de realização de anseios e lutas estéticas*

²⁴⁰ Tese apresentada no seminário "Propostas 66", publicado em Arte em Revista, Anos 60, nº2, ano 1, Ed. Kairós, maio-agosto/79, p35-36.

²⁴¹ Atitude essa que o Neoconcretismo já havia entrado em confronto, com suas operações fenomenológicas de participação.

*paralelamente e uma forma ainda não convencional*²⁴³, Mário Barata parecia indicar que aquelas pesquisas plásticas continuariam certamente numa direção que unisse a experimentação (vanguarda) ao engajamento com o mundo presente.

Para Ferreira Gullar, no texto "Opinião 65"²⁴⁴, uma das maiores forças da exposição Opinião 65 foi justamente a de que os artistas tinham voltado a opinar. Uma volta que indicava estarem os artistas anteriormente calados, ao menos para as questões prementes do mundo, visto dentro de uma "tradição" da arte (pintura) ocidental²⁴⁵, construída pelo próprio crítico e poeta.

A maneira pela qual os artistas de Opinião 65 reverteram aquela linha evolutiva da arte, proposta por Gullar, constituía o dado de novidade apresentado pela exposição. Gullar via nos artistas um renovado sentido humanista e era este o grande diferencial de Opinião 65. Outro modo de posicionamento crítico, além das questões de linguagem, estava na consciência humanista dos artistas em tornar sua arte *plena de interesse pelas coisas do mundo, pelos problemas do homem, da sociedade em que vivem*²⁴⁶. Foi essa opinião sobre os problemas do mundo que representou toda a diferença nos artistas brevemente apontados pelo crítico - Manuel Calvo, Ivan Serpa, Ivan Freitas, Flávio Império,

²⁴² Idem, p. 35.

²⁴³ Arte em Revista, Anos 60, p. 36.

²⁴⁴ "Opinião 65" in Revista da Civilização Brasileira, nº4, setembro de 1965.

²⁴⁵ Gullar construiu uma "tradição" (história) da pintura ocidental e foi aí que fundou sua crítica ao momento anterior, "sem opiniões", e ao atual (1965). Para Gullar, a pintura moderna nascera no Impressionismo e à partir daí encaminhou-se, no séc. XX, para a abstração, seja formal ou informal (tachista). O fim dessa "linha evolutiva" moderna, a abstração, apontou um esgotamento da linguagem pictórica ao fechar-se exclusivamente em suas questões formais e estar ligada a uma crítica mistificadora (No posicionamento específico com relação ao abstracionismo informal, Gullar estava acompanhado de críticos como Mário Pedrosa, Mário Schenberg e Mário Barata). Talvez Ferreira estivesse focando apenas a voga do abstracionismo informal que se constituiu de uma maneira muito hegemônica no Brasil naquele período (no final dos anos 50 já havia passado a presença da abstração geométrica nas Bienais, mas a abstração informal ainda se fazia bem presente na 4ª Bienal com a presença de Jackson Pollock, os prêmios a Fayga Ostrower e Wega Nery e na 5ª Bienal através da representação dos brasileiros Flávio Shiró, Antonio Bandeira, Iberê Camargo, Manabu Mabe e Yolanda Mohalyi).

²⁴⁶ Idem.

Roberto Magalhães, Marcel Macréau, Gianni Bertini, Antonio Dias e Rubens Gerchman.

A questão do "internacionalismo" na cultura nacional, muito presente nos textos de Gullar, fundou também sua argumentação sobre a exposição Opinião 65. Para o crítico havia uma singularidade da produção artística nacional dada à partir das movimentações internacionais da figuração (Pop e Novo Realismo). As linguagens figurativas vistas em Opinião 65 não tratavam-se de simples internacionalização "alienada" e normatizadora, como talvez Gullar pensasse das linguagens abstratas internacionais, mas um movimento internacional que singularizava-se em cada lugar ou meio artístico regional. As linguagens ligadas à figuração estabeleceram uma "arte de opinião", *que se funda na opinião, na crítica e que difere fundamentalmente de uma arte apenas formal, estética abstrata, cujo suporte comum é a problemática interna de sua linguagem*²⁴⁷.

Gullar tentou resolver, ao menos no que concerne às linguagens figurativas dos anos 60, a equação sempre tensa entre vanguarda experimental e comprometimento social e político. Porém, tornando claros seus limites e convicções, deixou de lado os artistas Hélio Oiticica e Waldemar Cordeiro, importantes eixos artísticos e conceituais de Opinião 65, uma vez que sua análise de arte era sempre voltada para a pintura. Uma cisão de base estabelecia-se na abrangência de suas argumentações, posta na dificuldade de pensar aquelas duas poéticas. Vindas de um aprofundamento, reavaliação e reposicionamento dentro dos pressupostos ou discussões do abstracionismo geométrico, ou mais propriamente dos movimentos brasileiros do Concretismo e do Neoconcretismo²⁴⁸, Hélio Oiticica e Waldemar Cordeiro eram o elo

²⁴⁷ Idem.

²⁴⁸ No número 36 ("O caminho figurativista" junho/1965) da Revista de Arquitetura, porém, Ferreira Gullar faria um interessante comentário à obra de Waldemar Cordeiro, dos quais um dos trabalhos desta série seriam mostrados em Opinião 65 - *Mesmo a exposição "pop-creta", que Waldemar Cordeiro e Augusto de Campos realizaram em São Paulo, com a intenção abstratizante que a informa, deve ser incluída como indício de retorno à realidade cotidiana.*

de ligação entre as experimentações dos anos 50 e as dos anos 60.

A arte Pop, norte-americana em especial, foi um campo de discussão importante trazido por Opinião 65. Ao constatar alguns limites da arte Pop, no contexto do pensamento dos anos 60 (Sérgio Ferro), reivindicar um Pop mais político (Frederico Moraes e Mário Barata), perceber um Pop mais singularizado (Ferreira Gullar), posicionar-se criticamente a ele (Gerchman e Dias) ou vê-lo como uma operação possível (Duke Lee e Angelo de Aquino), abria-se uma discussão estética ampla, na qual cabiam em suas fronteiras a informação das mais recentes vanguardas e o da "opinião" dos artistas e crítica. A "singularidade" da recepção da arte Pop pelos artistas nacionais foi construindo a possibilidade da justaposição, ou operacionalização, entre o experimentalismo de vanguarda e um olhar mais político dos artistas.

III - OPINIÃO 65 E SUAS OBRAS

Duas constatações emergiram da análise de obras expostas em Opinião 65. Primeiramente a de que havia uma unidade formal (suporte, figuração, matérias), porém não-conceitual (linguagens de matrizes diversas), nas obras dos artistas estrangeiros (europeus e argentinos). De outro lado, nas obras dos artistas brasileiros, apresentou-se uma grande multiplicidade, tanto no que concerne às suas discussões formais quanto às suas linguagens.

As obras dos artistas estrangeiros não foram analisadas pois considerou-se que a breve introdução sobre as tendências figurativas da época as colocou em contexto. Dentre os artistas brasileiros que expuseram em Opinião 65, optou-se por analisar um significativo grupo de trabalhos que fornecessem as discussões de base da exposição, trazidas em suas poéticas e em suas relações com outras obras. Os artistas Hélio Oiticica, Waldemar Cordeiro, Gastão Manuel Henrique, Rubens Gerchman,

Antonio Dias, Carlos Vergara, Vilma Pasqualini, Pedro Escosteguy, Wesley Duke Lee, José Roberto Aguilar, Tomoshige Kusuno e Flávio Império tramaram suas poéticas, entre si, no conjunto da exposição. Das redes de significação da reunião destas obras, Opinião 65 revelou sua contribuição para o debate artístico brasileiro da época.

Duas trajetórias artísticas, Hélio Oiticica e Waldemar Cordeiro, tiveram presença fundamental na exposição Opinião 65 por realizarem a passagem da discussão construtiva dos anos 50 a um outro fazer artístico dos anos 60²⁴⁹. Hélio Oiticica apresentou publicamente, pela primeira vez, seus Parangolés²⁵⁰ (fig. 2). Teorizado e conceituado um ano antes (em 1964 escrevera o texto "Bases fundamentais para uma definição do Parangolé" e "Anotações sobre o Parangolé"), a "descoberta" dos Parangolés, como dita pelo artista, marcou o momento definidor dentro de sua pesquisa e constituiu uma das discussões de base para se pensar o comprometimento do artista de vanguarda.

O entendimento dos Parangolés, em Opinião 65, pede um recuo na trajetória de Oiticica. Após inaugurar suas pesquisas dentro do Grupo Frente, inserindo-as numa discussão eminentemente construtiva (abstração geométrica), o artista partiu para novas

²⁴⁹ Ivan Serpa, que participou de Opinião 65 e foi um artista catalisador do concretismo carioca, através de sua produção, liderança e atividade como professor, não trouxe nenhuma nova discussão de base o entendimento da passagem das discussões geométricas para a produção dos anos 60. Neste período (1965) o artista experimentava uma figuração de cunho mais expressionista (ver entrevista de Serpa a Ferreira Gullar em revista "Arquitetura", n. 19, janeiro de 1964, já analisada neste capítulo).

²⁵⁰ *Parangolé: 'expressão idiomática, oriunda da gíria no Rio de Janeiro que possui diferentes significados: agitação súbita, animação, alegria e situações inesperadas entre pessoas'* ("Anotações sobre o Parangolé" in cat. "Hélio Oiticica", p. 88). E em entrevista a Jorge Guinle, Oiticica informou a gênese do nome - *Isso eu descobri na rua, essa palavra mágica. Porque eu trabalhava no museu Nacional da Quinta, com meu pai, fazendo bibliografia. Um dia, eu estava indo de ônibus e na Praça da Bandeira havia um mendigo que fez assim uma espécie de coisa mais linda do mundo: uma espécie de construção. No dia seguinte já havia desaparecido. Eram quatro postes, estacas de madeira de uns dois metros de altura, que ele fez como se fossem vértices de retângulos no chão. Era um terreno baldio, com um matinho, e tinha essa clareira que o cara estacou e botou as paredes feitas de fio de barbante de cima a baixo. Bem feitíssimo. E havia um pedaço de anagem pregado num desses barbantes que dizia "aqui é..." e a única coisa que eu entendi, que estava escrito, era a*

experimentações ao debater-se com os limites de um pensamento geométrico mais estrito na arte²⁵¹. Inserido nesse pensamento foram exemplares seus "Metaesquemas", experimentações de uma "geometria sensível" já não tão apegada às estritas proposições concretas ou a um entendimento mais dogmático das proposições concretas, em sua vertente suíça (Max Bill).

Em texto de 1960, "Cor, tempo, estrutura", Oiticica trouxe a dimensão temporal²⁵² para sua poética. Sua idéia, e concreção na obra²⁵³, não restringia-se à representação do tempo, como o cubismo tão profundamente já tinha estudado, mas sua vivência real²⁵⁴. A incorporação do tempo²⁵⁵ significava certamente uma

palavra "Parangolé",. *Aí eu disse: É essa a palavra* (Hélio Oiticica apud Celso Favaretto in "A Invenção de Hélio Oiticica", p. 117).

²⁵¹ Nasceu assim no Rio de Janeiro, pela cisão do movimento Concreto, o movimento Neoconcreto (1959), desenvolvido na poética de, entre outros, Hélio Oiticica, Ferreira Gullar, Lygia Clark, Lygia Pape, Amilcar de Castro, Willys de Castro e Hércules Barsotti.

²⁵² Um texto importante para situar-se a discussão da dimensão do tempo (narrativa e literatura) nas artes plásticas é "Laocoonte" do filósofo Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) no qual, ao discutir texto do estudioso de arte grega e romana Winckelman, fez uma caracterização entre o que era específico das artes plásticas (a escultura Laocoonte), ou seja, sua visualidade, em contraposição à narrativa (literatura) apresentada por ela. O crítico norte-americano Clement Greenberg, retomou, muito tempo depois o texto e as idéias de Lessing ("Rumo a um mais novo Laocoonte" 1940) para construir a especificidade das artes plásticas modernas (a pintura expressionista abstrata). Sete anos depois do texto de Oiticica, em 1967, o crítico americano Michael Fried, um seguidor das idéias de Greenberg, publicou seu artigo "Art and Objecthood", no qual, ao fazer uma defesa da arte moderna e também sua especificidade, condenou uma certa teatralidade (inclusão da dimensão temporal real) na apreensão e percepção da obra de arte (o minimalismo).

²⁵³ Em especial em suas obras denominadas de "Relevos espaciais" e posteriormente nos "Penetráveis" e "Núcleos".

²⁵⁴ *Ora, desde que o plano da tela passou a funcionar ativamente, era preciso que o sentido de tempo entrasse como principal fator novo da não-representação. (...) O tempo, porém, toma na obra de arte um sentido especial, diferente dos sentidos que possui em outros campos do conhecimento; está mais próximo da filosofia e das leis da percepção, mas o seu sentido simbólico, da relação interior do homem com o mundo, relação existencial, é que caracteriza o tempo na obra de arte* ("Cor, tempo estrutura" - 1960 in cat. Hélio Oiticica, p. 36).

²⁵⁵ A dimensão "temporal real", impossível de ser realizada no quadro tradicional (bidimensional), fez Oiticica afirmar em 1961 o fim da "era do quadro" (porém não se faça confusão entre quadro ou estrutura específica, visto como suporte, e pintura, pensada como linguagem, pois a discussão do artista dava-se de maneira muito forte com a cor e seu diálogo era travado com a pintura de Mondrian, Malevitch e Matisse, para citar alguns).

incorporação também da história, do momento em que se vivia e de seu contexto²⁵⁶.

Os parangolés (tendas, capas e estandartes) nasceram da incorporação da dimensão temporal real, podendo ser entendida também como história, e da incorporação do espaço real, ou nos termos de Oiticica, da incorporação da "estrutura-tempo" e da "estrutura-ambiental" em sua concepção²⁵⁷. Ao formalizar-se dentro da "estrutura-tempo" e da "estrutura-ambiental", o parangolé requeria a participação mais ativa do espectador, e não a mera observação ou contemplação da obra. Assim, o ato de vestir, andar, correr ou dançar com um parangolé trazia presente um outro elemento constitutivo dessas obras, sua "estrutura-ação". A ação, que estabelecia o papel modificador do caráter do espectador tradicional, que passava a ser um participador, levava-o a experimentar, através da dança ou movimento, o elemento cor²⁵⁸. Elemento central na discussão de Oiticica, a discussão da cor formava mais um elemento estrutural do parangolé, sua "estrutura-cor".

Os parangolés também eram operações de apropriação de caráter Pop, muito em sintonia com a época e com as discussões de Opinião 65. Mesmo não sendo pensada desta maneira por Oiticica²⁵⁹, não há como não apontar uma operação Pop mais densa - onde não apenas apropriava-se de uma iconografia da cultura de massa (como o faziam os artistas Pop norte-americanos), mas de

²⁵⁶ Como as pesquisas posteriores de Oiticica apontaram, por exemplo no trabalho "Tropicália" (1967).

²⁵⁷ Uma caracterização mais precisa da transição de Oiticica, das experiências eminentemente construtivas, dadas no plano bidimensional, aos parangolés, foi dada por Celso Favaretto (A invenção de Hélio Oiticica). O autor designou duas fases, ou momentos, para a obra de Oiticica - a primeira, das experimentações concretas até 1963 (bóides) e a outra, a partir daí e até suas últimas experiências. Bóides e parangolés representariam o início da nova pesquisa que teria sido tensionada ao máximo pelos "penetráveis" - o *'penetrável'* significa o desaparecimento do quadro, a superação da pintura e da escultura, a conversão do espaço plástico em ambiente (A invenção de Hélio Oiticica, p. 76).

²⁵⁸ A experimentação real da cor, através de pigmentos, já havia sido apontada nas obras "Bóides".

²⁵⁹ Em "Bases fundamentais para uma definição do parangolé", Oiticica citou seu diálogo com o conceito 'Merz' do artista alemão, identificado com o dadaísmo, Kurt Schwitters.

suas estruturas semânticas (significantes e significados). Mais do que apreensão e uso de elementos cotidianos (senão os do consumo, os da escassez), ou de tomar emprestada uma gíria carioca (a palavra "parangolé"), utilizavam-se os elementos construtivos estruturais populares, em especial a cultura do morro e do samba²⁶⁰, que localizavam-se nas paisagens suburbanas.

A presença do Parangolé representou o dado problematizador de uma série de pressupostos críticos sobre a nova figuração, além de tensionar os limites do museu e de sua administração²⁶¹. Ele agregou novas questões à chamada volta da figuração ao posicionar-se perto da operação do ready-made²⁶², pensado por Duchamp, no qual o olhar que trazia as coisas do mundo para a arte também era o olhar que saía do universo da arte e repensava o mundo²⁶³. O engajamento do artista, iniciava nas pesquisas da vanguarda (Pop, ready-made, pintura) e projetava-se para o mundo real. A percepção do parangolé, pensada em constituintes

²⁶⁰ Interessante pensar que Ferreira Gullar já havia chamado a atenção para a presença positiva dos artistas plásticos no carnaval (escolas de samba), pela questão de uma certa contaminação mútua. Sobre a participação dos artistas Ana Leticia, Newton Sá e Pamplona, em algumas escolas de samba, afirmou o crítico: *De minha parte, vejo com a maior simpatia esta aproximação entre os artistas populares e os artistas eruditos. A escola de samba é uma expressão artística pujante e, por suas características de espetáculo de rua, tem a possibilidade de integrar em seu seio várias manifestações artísticas. O interesse despertado pelo desfile de Domingo de carnaval aproximou a escola de samba de outras camadas da sociedade e desse contato nasceram as primeiras colaborações com os artistas da área burguesa* (revista Arquitetura, abril/63).

²⁶¹ No dia da abertura de Opinião 65, os passistas da Mangueira, que vestiam os Parangolés foram proibidos de entrar no espaço da exposição. Nas palavras de Rubens Gerchman o incidente foi assim descrito: *Foi a primeira vez que o povo entrou no museu. Ninguém sabia se o Oiticica era gênio ou louco e, de repente, eu o vi e fiquei maravilhado. Ele entrou pelo museu adentro com o pessoal da Mangueira e fomos atrás. Quiseram expulsá-lo, ele responde com palavrões, gritando para todo mundo ouvir: 'é isso mesmo, crioulo não entra no MAM, isto é racismo'. E foi ficando exaltado. Expulso, ele foi se apresentar nos jardins, trazendo consigo a multidão que se acotovela entre os quadros* (Cat. "Opinião 65", Banerj).

²⁶² Porém, um dos constituintes da operação do ready-made duchampiano, o acaso, era descartado por Oiticica (A invenção de Hélio Oiticica, p. 94).

²⁶³ Havia também um caráter de identificar "elementos" parangolé numa dada paisagem. Os elementos estruturais do parangolé (tempo, ambiente, ação e cor) podiam descolar-se do objeto/obra para serem elementos externos à obra, elementos da paisagem (social) do mundo. Assim podiam ser pensadas, a arquitetura da favela, trabiques, também feiras, casas de mendigos, decoração popular de festas juninas, religiosas, carnaval (cat. "Hélio Oiticica", p. 87).

estruturais, dava-se no mundo real (tempo e espaço historicamente dados), onde o espectador não era mais um contemplador, mas um participante, e pelo qual a relação estabelecida com a cor estava aí inserida.

O parangolé, obra/projeto de Oiticica, abria-se para uma outra compreensão (vivência) da arte e uma nova relação com a vida. O artista havia percebido a potência do parangolé quando declarou - *Importa aqui, agora, procurar determinar a influência de tal ação no comportamento geral do participante; seria isto uma iniciação às estruturas perceptivo-criativas do mundo ambiental? Toda obra de arte, no fundo, o é; resta saber aqui qual a especificidade característica nessa concepção do que seja o Parangolé*²⁶⁴. Ou seja, que novas relações (percepções) o espectador estabeleceria com o mundo ao acionar/ser acionado por um parangolé? Questão que deixava em aberto o comprometimento do artista, e seu projeto artístico, com seu tempo.

Outra poética artística, presente em Opinião 65, a operar uma transição entre os anos 50 e os anos 60, foi a do artista ítalo-paulista Waldemar Cordeiro. Sua obra realizou a passagem de uma produção artística mais estritamente ligada ao concretismo, para a pesquisa dos popcretos. Num caminho muito próprio, Waldemar Cordeiro formalizou nos popcretos sua trajetória de novas pesquisas dentro do projeto construtivo brasileiro, certamente diferente das de Hélio Oiticica e seus parangolés, mas encarnando desafios semelhantes.

Após sua produção artística mais ligada à abstração geométrica, Cordeiro realizou em 1960 algumas pinturas com tinta pulverizada por compressores de ar, numa tentativa de, talvez, colocar em discussão o rigor geométrico. Do ano de 1962 a 1963, elementos agregados à superfície do quadro, como vidros, telas de arame, algodão, espelhos, funcionavam como colagens cubistas²⁶⁵, ao agregarem elementos reais do mundo.

²⁶⁴ "Anotações sobre o Parangolé", p. 96.

²⁶⁵ Entre outras discussões, as colagens cubistas visavam colocar mostrar os limites da representação renascentista (perspectiva). Ao agregar elementos do

Exemplares da experimentação empreendida pelo artista foram dois trabalhos que anunciaram suas pesquisas posteriores. A obra "Objeto" (guache sobre grade de ovos de papelão, 1962) realizou a passagem da pintura, "geometricamente" ordenada pelas concavidades da caixa, para a apropriação de um objeto banal de uso cotidiano. O rigor concretista da pintura sobre a superfície plana do quadro cedia lugar à pintura realizada num suporte não neutro e carregado de significações. Outro trabalho de Cordeiro, importante para se entender a pesquisa dos popcretos, foi "Jornal" (colagem de jornal sobre papel, 65x22,5 cm, 1964). Ao apropriar-se da mídia impressa²⁶⁶ e de um dado temporal imediato, evidenciado no nome do jornal "Última hora", o artista mostrou um comprometimento com seu tempo e com um outro projeto de arte. Ao cortar em tiras o jornal e justapô-las numa outra ordenação, Cordeiro já tinha em mente elementos semânticos da comunicação imediata da mídia e sua re-significação pelo trabalho de arte.

Os popcretos foram expostos pela primeira vez na Galeria Atrium, em São Paulo (1964), numa exposição conjunta com o poeta concreto Augusto de Campos, que se constituiu como um grande evento artístico na cidade. Os popcretos carregavam em sua significação uma certa autocrítica do concretismo paulista ou de um novo posicionamento dos poetas concretos, denominado de "salto participativo"²⁶⁷. Porém, além das discussões da poesia concreta, novas linguagens influenciaram e problematizaram os pressupostos do concretismo paulista nas artes visuais, tangíveis na poética de Cordeiro.

mundo real (jornais, tickets, rótulos, tecidos) agregava-se também mais uma dimensão à pintura, além daquelas três dimensões da representação clássica, uma dimensão do espaço real.

²⁶⁶ A apropriação realizada por Cordeiro, de imagens da mídia impressa, constituiu uma forte pesquisa também em outros trabalhos do período.

²⁶⁷ Entenda-se "salto participativo", expressão usada na palestra apresentada por Décio Pignatari no Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária, Assis/SP-1961 (Pignatari, Décio, A situação atual da poesia no Brasil in "Contracomunicação", ed. Perspectiva, São Paulo, 1971), como um engajamento da poesia, em especial a de Carlos Drummond de Andrade, e uma aposta no comprometimento da poesia concreta - *A poesia concreta vai dar, só tem de dar o pulo conteudístico-semântico-participante. Quando - e quem - não se sabe* ("A situação atual da poesia no Brasil", p. 108).

Da mesma forma como ocorreu na trajetória de Oiticica, o pensamento de Cordeiro, informado pelo abstracionismo geométrico, foi se transformando no seio de sua própria poética. O contexto político e social pré e pós 64 e o diálogo com a nova figuração, em especial com o Novo Realismo e a arte Pop, formaram alguns dos eixos que perpassaram a série de obras denominada de popcretos. A obra de vanguarda engajada com seu tempo era a tônica para o artista e, como ele apontou em texto de 1963, as pesquisas da arte concreta deveriam estar colocadas de forma mais comprometida com a contemporaneidade ou *diversamente a arte concreta na acepção histórica pertence ao passado e terminou sua existência*²⁶⁸.

Os popcretos, ou arte concreta semântica, como designava o próprio artista, afirmavam a urgência da reorientação do concretismo em direção ao contexto histórico e social daquele momento - *deslocar a pesquisa do estudo racional do comportamento diante de fenômenos óticos para o do comportamento diante de fatos visíveis carregados de intencionalidade e significação dentro de contextos histórico-sociais*²⁶⁹ - e a vontade de inserção numa ordem do tempo mais próximo da história.

A VII Bienal de São Paulo ofereceu a oportunidade para o aprofundamento das pesquisas de Cordeiro através da revelação do Novo Realismo²⁷⁰ francês, além de estreitos contatos com seu maior pensador, o crítico Pierre Restany. As pesquisas identificadas com a Nova Figuração tiveram para Cordeiro

²⁶⁸ "Figurações - Brasil anos 60", p. 49.

²⁶⁹ Texto de Waldemar Cordeiro para o catálogo da exposição de estréia dos popcretos na galeria Atrium in Cat. Waldemar Cordeiro e a fotografia, ed. Cosac e Naify, São Paulo, 2002, p. 17.

²⁷⁰ O movimento do Novo Realismo foi fundado em 27 de outubro de 1960 na casa do artista Yves Klein, juntamente com os artistas Arman, Dûfrene, Hains, Martial Raysse, Daniel Spoerri, Jean Tinguely e Villegé, sendo depois agregados os artistas César, Mimmo Rotella, Niki de Saint-Phalle, Christo e Deschamps. O Novo realismo, na visão de seu crítico e maior pensador Pierre Restany, seria um diálogo com a Pop arte americana, porém um diálogo crítico e questionador ao caráter ainda muito pictórico (representação) daquele movimento, em relação à poética novo realista que agregava elementos reais do cotidiano ou do consumo (apresentação).

significados muito diversos de serem apenas uma volta à figuração pictórica²⁷¹. Elas possuíam um lastro muito forte nas idéias apresentadas por Umberto Eco em seu livro "Obra Aberta"²⁷².

Os popcretos representaram o desdobramento da trajetória de Cordeiro, como o foram os parangolés para Oiticica, e um espessamento das poéticas construtivas. Sendo nomeados pelo poeta Augusto de Campos, os popcretos tinham em sua raiz as palavras pop e concretos. Seriam um concretismo pop? De alguma maneira sim, pois que o próprio concretismo havia sido problematizado por Cordeiro, porém diga-se não rejeitado ou negado. O diálogo com a Pop, que em tantos artistas se resolvia de uma maneira epidérmica, em Cordeiro buscou novas questões. Pelo caminho aberto pelos Novos Realistas, a Pop foi questionada por Cordeiro em seu caráter de mera apresentação de ícones da cultura do consumo e falta de posicionamento crítico frente às questões do consumo de massa²⁷³. Glorificado pelos artistas Pop de Nova York, o consumo e os objetos de consumo foram colocados à prova pela lente do artista concreto em seus popcretos.

Na poética de Cordeiro não interessava, contrariamente a Hélio Oiticica, uma participação corporal e vivencial do espectador, o acionamento de significados da obra era dado em outros termos. A participação do espectador era firmada nas

²⁷¹ A Nova Figuração não deve ser compreendida como um retorno ao figurativismo mas como busca de novas estruturas significantes (Cordeiro Waldemar apud Daisy Peccinini, p. 48).

²⁷² De alguma maneira a "obra aberta" ao estabelecer outras ordens, ao questionar a forma, ao desrespeitar condicionamentos, estaria também de alguma maneira, intervindo na percepção de toda a sociedade - *doenças sociais tais como o conformismo, o gregarismo e a massificação, são justamente fruto de uma aquisição passiva de 'standards' de compreensão e juízo, identificados com a 'boa forma' tanto em moral quanto em política, em dialética como no campo da moda, ao nível dos gostos estéticos ou dos princípios pedagógicos* (Eco, Umberto, "Obra aberta", ed. Perspectiva, São Paulo, 1968, p. 148). Não à toa, uma das obras apresentadas por Cordeiro na VII Bienal de São Paulo chamava-se justamente "Opera Aperta".

²⁷³ O posicionamento de Cordeiro, em relação ao Pop, estava muito perto da crítica de Sérgio Ferro e a de Frederico Morais. *A Nova Figuração denuncia a coletivização forçada do indivíduo levada a efeito mediante os poderosos meios de comunicação atuais (TV, cinema, rádio e imprensa), a serviço de uma oligarquia financeira cada vez mais ávida de lucro* (Cordeiro Waldemar apud Daisy Peccinini, p. 48).

malhas de significação semânticas (intelectivas) do trabalho, mais do que acionadas pelo seu corpo sensível. Outra diferenciação de Cordeiro e Oiticica evidenciava-se na materialidade da obra. Em Cordeiro a obra aberta guardava ainda suas características de "obra" - *uma 'obra' é 'aberta' enquanto permanece 'obra', além deste limite tem-se a abertura como ruído*²⁷⁴. Em Oiticica o conceito de parangolé e, posteriormente, de suprasensorial, dissolveram a noção tradicional da obra e sua materialidade. O parangolé se dilui no mundo e o popcreto apresenta os fragmentos deste mundo.

Um dos popcretos apresentados por Waldemar Cordeiro em Opinião 65 intitulava-se "Contra os urubus da arte concreta histórica" (Montagem com calota, guidão e roda de triciclo infantil, 110x80 cm, 1964, fig. 3). Seu título remetia à transição da poética mais estritamente concreta, designada por Cordeiro como "concretismo histórico", em direção à pesquisa designada como concreto-semântica. Em consonância com a poética dos Novos Realistas, o artista tomou elementos do mundo real, no caso um triciclo infantil, e o colocou no espaço bem delimitado do quadro. Um produto industrial da sociedade de consumo colocava-se frente aos espectadores de uma forma fragmentada. Os elementos desconexos do triciclo apontavam, não um elogio ou um comentário neutro à sociedade de consumo, pois como em outros trabalhos da série, Cordeiro utilizava objetos velhos e descartados de uso. As apropriações do artista relacionavam-se a uma cultura da escassez e do refugo do consumo. Outros trabalhos de Cordeiro, como "Subdesenvolvido" (1964) ou "Jornal" (1964), sublinhavam mais veementemente seu uso de elementos rejeitados pelo mundo do consumo (móveis velhos e jornal, respectivamente).

Outra proposta, apresentada em Opinião 65, ligada à tradição construtiva (abstração geométrica) foi a do artista Gastão

²⁷⁴ Eco, Umberto, "Obra aberta", p. 171.

Manuel Henrique²⁷⁵. Ele apresentou suas esculturas da série "Conversível" ("Conversível número 4", tinta epox sobre madeira, 45x45x45 cm, 1965, fig. 4), formadas por módulos geométricos de madeira pintada, que poderiam ser manipuladas pelo espectador e formar novas configurações espaciais. O artista estava ligado às proposições neoconcretas sobre a participação do espectador, em conformidade com as pesquisas de artistas como Lygia Clark (Bichos), Hélio Oiticica (Parangolés) ou Willys de Castro (Objetos ativos), e sua obra não colocava-se de antemão apenas à contemplação passiva do espectador, mas aberta à sua participação ativa (corporal). Porém, a obra de Henrique não trazia nenhuma problematização sobre a linguagem visual brasileira geométrica, como aquelas trazidas por Oiticica e Cordeiro – sua obra partia de um conceito já solidificado entre algumas pesquisas artísticas, a da participação do espectador.

A discussão figurativa propriamente dita, foi apresentada de diversas maneiras na exposição Opinião 65. Seus artistas, em sua maioria os mais jovens, propunham variados caminhos para se fundar uma figuração que estivesse em sintonia com as discussões do momento, pensando num engajamento possível nas questões sociais, políticas e artísticas.

O artista Rubens Gerchman²⁷⁶ participou de Opinião 65, entre outras obras, com sua pintura "Carnê Fartura" (óleo sobre tela, 200x100 cm, 1965, fig. 5). Em seu trabalho a figuração social saía da representação "clássica" do homem e mulher nordestinos, do imigrante ou tipo regional, freqüente em certa pintura social brasileira, para a vida suburbana das cidades. Deixava-se de

²⁷⁵ Nasceu em Amparo/SP em 1933, artista autodidata (freqüentou a Escola Nacional de Belas Artes sem concluir), caracterizou-se pela linguagem geométrica, com breve passagem pela figuração.

²⁷⁶ Gerchman trabalhou como diagramador da revista Manchete e de fotonovelas (Sétimo Céu) e foi isso, além de estudos no Liceu de Artes e Ofícios e na Escola Nacional de Belas Artes, ambas no Rio de Janeiro, que constituíram a formação inicial do artista. O aprendizado da forma publicitária, da revista e da mídia impressa foram muito importantes para ele e formaram sua poética inicial. O artista trabalhou posteriormente com criação gráfica e, entre outros projetos, realizou a capa dos LP's "Tropicália" (1967) e "Banquete dos mendigos" (1973).

lado uma tradição social da pintura brasileira (Portinari, Di Cavalcanti, Sigaud, Lívio Abramo) ao afirmar a imediatidade da mídia impressa. Seus personagens, formados por uma nova classe média nacional que absorvia os novos valores da sociedade de consumo, estavam alheios dos problemas nacionais. Em 1966, o artista afirmou *que o quadro-cartaz do 'Casal Fartura', exposto na "Opinião 65", foi a primeira tentativa de utilizar o cartaz e a imagem de jornal ou revista em um novo contexto: a tela, este lugar sagrado*²⁷⁷. Carnê Fartura, apresentou, em suas formas publicitárias de alto contraste (claro-escuro) um homem e uma mulher (um casal?), sorteados em algum certame de prêmios oferecidos pela mídia (televisiva) através de indústrias de produtos. O projeto de vida, daqueles personagens, resumia-se à subsistência e também à sorte de um prêmio, pelo qual substituía-se o trabalho pela possibilidade de vida e rendimentos, ao menos durante um ano, sem esforços. Gerchman demonstrava um aprendizado da abstração geométrica, observável no arranjo da pintura, acrescido de uma linguagem da mídia impressa (publicidade). Em função de uma nova ordenação social, dada pelo consumo de massa e por um novo imaginário instalado através da televisão e dos meios de comunicação, Carnê Fartura "exclui" ironicamente a crítica e o trabalho, afirmando a passividade e o ganho fácil, na elaboração de um projeto de vida.

A obra do artista Antonio Dias²⁷⁸, "Nota sobre a Morte Imprevista" (Pintura s/duralex, pano estofado, construção em madeira, acrílico e espuma de poliuretano, 1965, 195x176x80 cm,

²⁷⁷ Cat. "Rubens Gerchman Tempo 1962/1979", Museu de Arte Contemporânea de Niterói, 2001, p. 25.

²⁷⁸ Dias nasceu em 1944 em Campina Grande, Paraíba, e em 1958 mudou-se para o Rio de Janeiro. O crítico Paulo Herkenhoff (Catálogo "Antonio Dias trabalhos/works 1965-1999", Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão e Ed. Cosac e Naify, Lisboa e São Paulo, 1999.) afirmou que o artista era uma ligação entre o modernismo, o neoconcretismo e os artistas dos anos 70 - adquiriu seu primeiro aprendizado com o gravador Oswaldo Goeldi, aproximou-se das premissas do concretismo, seja em sua nova idéia de subjetividade ou em sua incorporação radical da sensorialidade e, por último, com os artistas de sua geração, incorporou uma linguagem conceitualismo e junto à realidade político-social.

fig. 6) apresentava uma narrativa visual (recurso também utilizado por Gerchman), na qual três imagens compunham uma história seqüencial. Elementos gráficos das histórias em quadrinhos faziam parte de sua figuração²⁷⁹ e sua narrativa era permeada de violência - corpos com ossos aparentes, explosões, crânio e garra indicam um acontecimento (a morte imprevista?). Na parte inferior do trabalho, um volume agregado à superfície da pintura, continha uma caixa com um pedaço de carne escorrendo no chão. O esgotamento do quadro de cavalete, anunciado pelos artistas neoconcretos, era trazido pelo grande volume vermelho quebrando o espaço bidimensional.

A figuração de Dias, carregada de elementos gráficos e tridimensionais, tinha um caráter sintético e maneira distinta da Pop²⁸⁰. Se a arte Pop era tida como acrítica, procurava-se tecer um sentido crítico para essa narrativa violenta e feroz das situações as quais se passava na época. Antonio Dias evitava uma mera constatação passiva do momento nacional ao criar seu anti-momumento à morte (física? política? social?)²⁸¹.

O crítico Mário Pedrosa caracterizou a figuração Pop de Antonio Dias e Gerchman como possuidora de um viés mais agressivo e diferente do Pop americano, em sua vontade de nada comunicar²⁸². Essa "anti-comunicação" era vista num sentido oposto ao das mensagens da cultura de massa - *é que, por exemplo, jovens como um Gerchman, com sua denúncia permanente das misérias de sua cidade nativa e seu amor extrovertido aos botecos à luz néon, onde o povo frequenta, ou um Antonio Dias, não fazem coisas visando a satisfação publicitária do consumismo*

²⁷⁹ Antonio Dias trabalhou profissionalmente com histórias em quadrinhos.

²⁸⁰ Na entrevista de Ferreira Gullar na Revista da Civilização Brasileira (Nº 11 e 12, dezembro/66 a março/67) Antonio Dias afirmou que a pop-art americana era mera constatação: *constatar um hamburguer, e daí?*

²⁸¹ Dias já havia feito outros trabalhos contundentes sobre o novo regime político, desde "1964", realizado com tiros de revólver num manequim, até outro exposto em Opinião 65 chamado justamente de "Vencedor?", no qual um capacete militar descansava num cabide de pé.

²⁸² A afirmação de Pedrosa é melhor entendida dentro da teoria da comunicação, trazendo referência ao texto "Obra aberta" de Eco, no sentido de que a obra estética fugiria de um agenciamento unívoco de sentidos.

*pelo consumismo*²⁸³. Era como se a atitude crítica desses artistas estivesse entranhada em símbolos complexos, porém com uma aparente facilidade de compreensão. Derivava desta operação poética, Pedrosa observou, o compromisso ético político de Antonio Dias - *ele não veio com suas imagens propor qualquer solução, antes reavivar constantemente nele, em nós, nos outros, a perplexidade do mundo e o inconformismo da vida*²⁸⁴.

O poeta e ensaísta Ferreira Gullar também elegeu Rubens Gerchman e Antonio Dias como artistas representativos da jovem pintura brasileira²⁸⁵. Ao apontar um viés da poética Pop e dos Novos Realistas, Gullar salientou neles uma técnica que unia meios industriais e uma consciência de estarem vivendo um outro tempo com novas necessidades. Mais uma vez colocava-se uma diferença entre o Pop americano e o brasileiro e, ao valorizar a linguagem nacional derivada dos movimentos internacionais, referendava-a uma possibilidade de engajamento. Gullar parecia encarnar nos dois artistas seu projeto de uma arte visual engajada naquele momento.

Da mesma geração de Gerchman e Dias, o pintor Carlos Vergara²⁸⁶ participou de Opinião 65 com as obras significativamente chamadas de "O general", "Vote" e "A patronesse e mais uma campanha paliativa". Sua pintura "O general" (óleo s/tela, 1965, 100x81 cm, fig. 7) mostrava um acentuado uso da cor e um impulso, que se poderia dizer, de "neo-expressionista". O aprendizado com Iberê Camargo imprimiu no pintor uma pesquisa em pintura dirigida à expressividade da cor e da figuração. Rompendo porém com algumas premissas expressionistas, os questionamentos da pintura de Vergara não dirigiam-se aos grandes anseios da humanidade ou às questões

²⁸³ Pedrosa, Mário, "Do 'pop' americano ao sertanejo Dias" in "Acadêmicos e modernos", EDUSP, São Paulo, 1998, p. 368.

²⁸⁴ Idem, p. 372.

²⁸⁵ Revista da Civilização Brasileira. Nº 11 e 12, dezembro/66 a março/67.

²⁸⁶ Vergara nasceu em Santa Maria (1941) no Rio Grande do Sul, mas cedo veio para São Paulo e daí estabeleceu-se no Rio de Janeiro. Nesta cidade seguiu seus estudos artísticos com o pintor Iberê Camargo (1963), que nele imprimiu suas lições ligadas ao expressionismo.

mais específicas do sujeito no mundo, próprias das vanguardas expressionistas. Ironia e sarcasmo deliberados mesclavam-se àquela pincelada expressionista, revelando uma crítica social e política mais perto do urgente jornalismo diário do que das grandes inquietações filosóficas. A figura de um militar (general), representada de perfil, apresenta-se violenta e ao mesmo tempo dissimulada. Em seu rosto, de cores fortes e misturadas, percebia-se, de certa forma, a tentativa do jovem pintor em entender a nova cara de um regime político militar.

Vilma Pasqualini²⁸⁷ era a única mulher artista presente na exposição e sua participação deu-se com "Retrato no parque" (óleo s/madeira, 1965, 152x120 cm, fig. 8). Sua obra tendia para uma figuração mais caricatural ao representar dois personagens circenses, a "Trapezista" e o "Tarzan". Pelo dispositivo de reflexão de um espelho, o espectador via-se refletido no local onde estariam as cabeças dos personagens, completando-os com seu próprio rosto. A sinalização no trabalho convidava à participação "Afastete dois ou três passos e enquadre o rosto no espelho". Porém não tratava-se da participação corporal densa, proposta por Oiticica, ou uma participação semântica complexa, como em Cordeiro, mas algo muito mais na superfície; uma brincadeira, podia-se acrescentar. Talvez fosse o tipo de trabalho mais aproximado a uma lógica Pop, descompromissada, um jogo com a mudança de personalidade e papéis sociais ou ficcionais, muito ao gosto de um público mais descomprometido também²⁸⁸.

²⁸⁷ Nascida no Rio de Janeiro em 1930, começou a trabalhar com a nova figuração em 1962 e expôs na VII e XIII Bienal de São Paulo (cat. "Opinião 65 - 30 anos).

²⁸⁸ Uma discussão aproximada de Vilma Pasqualini, porém mais incisiva, foi dada na obra de Ubi Bava, "Você a cores" (madeira e espelhos coloridos, 1972, 60x60 cm), na qual uma superfície de espelhos côncavos coloridos refletia o espectador, discutindo a espetacularização do cotidiano. Os espelhos já haviam sido usados também por Waldemar Cordeiro na obra "Ambigüidade" (tinta-alumínio e espelho sobre tela, 1963, 150x75 cm) no sentido de se estabelecer uma outra dimensão à superfície bidimensional da pintura e "contaminá-la" com o mundo. Questões de identidade foram trazidas pelos trabalhos "Espelho cego" (1970) de Cildo Meireles e "Espelho negro" (1968) de Antônio Dias.

A discussão do artista Pedro Escosteguy²⁸⁹ sobre figuração, juntamente com a de Antonio Dias, Waldemar Cordeiro e Hélio Oiticica, apontava para a questão tridimensional do objeto, importante nos anos seguintes e, em especial, na exposição Nova Objetividade Brasileira, em 1967. Um dos trabalhos apresentados por Escosteguy foi "O circo" (madeira pintada, 1965, 100x70 cm, fig. 9). A obra constituía-se num objeto em madeira representando um trapézio e uma lona de circo ladeados com as inscrições "Gran circo do povo", "Última função" e "Bombas atômicas". O circo, metáfora muito usada para simular as incongruências e desastres da vida social e política, tinha um sentido metafórico evidente na obra do artista, simbolicamente mais dramático que o trabalho de Pasqualini. As inscrições de palavras e textos nos trabalhos de Escosteguy ligavam-se a sua trajetória de poeta e a representação da bomba atômica parecia assinalar ainda o trauma numa geração pós-Hiroshima²⁹⁰. O realismo do trabalho, ao utilizar uma poética figurativa e signos tirados do mundo real, remetia à imediatez da poesia ou canção de protesto.

Dois pintores vindos de São Paulo estavam comprometidos com suas pesquisas plásticas dentro da representação no espaço bidimensional. Wesley Duke Lee²⁹¹ e José Roberto Aguilar²⁹², eram artistas que tiveram como ponto de partida uma figuração mais aproximada à do Grupo Phases, em São Paulo. Wesley apresentou em Opinião 65 suas obras da série "A zona" ("Save dire que ce de la... não", óleo sobre tela, 90x120 cm, 1964, fig. 10), cuja figuração estava muito aproximada a certo expressionismo, porém com alguma ironia nas questões que gravitavam em torno do

²⁸⁹ Com formação e atuação na área da medicina, o artista e poeta nasceu em Santana do Livramento (1916) no Rio Grande do Sul. Em 1960 transfere-se para o Rio de Janeiro.

²⁹⁰ Sua obra denuncia o temor que rondava a geração pós-bomba atômica (Bragança, Soraya Patricia Rossi, catálogo "Pedro Geraldo Escosteguy - poéticas Visuais, MARGS, Porto Alegre, 2003, p. 29).

²⁹¹ Nasceu em São Paulo (1931) e nos anos 50 fez seus estudos nos Estados Unidos e França.

²⁹² Nasceu em São Paulo (1941). Em 1956 conheceu Jorge Mautner, com quem criou o movimento filosófico Kaos.

desejo. Aguilar, com o uso do gotejamento ("dripping"), parecia também buscar uma certa expressividade do sujeito através de sua escrita automática, tão familiar ao surrealismo, observada em sua pintura "Luta" (óleo sobre tela, 114x146 cm, 1965, fig. 11).

Mais aproximados a um posicionamento crítico de época, foram as obras de Tomoshige Kusuno²⁹³ ("A porta", pintura e assemblage, 220x200 cm, 1965, fig. 12) e Flávio Império²⁹⁴ ("OEA", pintura e relevo sobre ferro, 54x60 cm, s/d, fig. 13). Ambas tinham uma pesquisa de materiais voltada para o tensionamento da representação da pintura no plano bidimensional e operavam numa leitura mais alegórica da violência e de outra ordem política nacional e internacional.

Opinião 65 foi uma exposição de ruptura, porém não no sentido em que propunham seus organizadores. No texto de Ceres Franco salientou-se como aspectos de Opinião 65 a "ruptura com a arte do passado" e a "presença da figuração". As obras e trajetórias dos artistas presentes na exposição, relativizaram e tornaram mais complexas as afirmações de Franco, seja a "ruptura com a arte do passado", por estar ligada a uma simplista "negação" da abstração, ou na "presença da figuração", que foi tratada de maneira mais abrangente pelos artistas.

Certamente havia uma base de influência para todos os artistas brasileiros, a movimentação internacional da arte Pop e do Novo Realismo. A arte Pop, em especial, foi apreendida através de trajetórias muito distintas, seja em artistas com alguma intimidade com a iconografia da cultura de massa (Gerchman e Dias), dentro de um aprendizado mais expressivo da pintura (Vergara), entremeada com uma voga surrealista extemporânea (Duke Lee e Aguilar) ou pelas discussões da abstração geométrica concreta e neoconcreta (Cordeiro e Oiticica). A arte Pop, e também o Novo Realismo, adquiriu uma

²⁹³ Nasceu no Japão (1935), onde teve formação artística, e veio para o Brasil em 1960.

²⁹⁴ Nasceu em São Paulo (1935) e teve formação em arquitetura. Além de arquiteto e artista plástico foi renomado cenógrafo.

configuração mais crítica no Brasil (e América Latina) e, além disso, foram movimentações que trouxeram a consciência da nova sociedade de consumo que se abria no Brasil²⁹⁵.

Outro dado forte unia os artistas brasileiros de Opinião 65, salientado por muitos deles, a consciência do momento histórico por qual passava o país. A incorporação do dado (e percepção) temporal no trabalho de Hélio, a "volta a realidade" operada em Waldemar Cordeiro e uma figuração associada a urgência de comunicar, traziam as discussões formais da vanguarda experimental para seu contexto local, além do comprometimento político dos artistas na história recente do país.

O espectador era trazido também para participar da obra em suas diversas significações. Desde a brincadeira algo ingênua de Vilma Pasqualini, a participação mais intelectual pedida pelos popcretos, até a participação corpóreo-vivencial dos parangolés. A vanguarda dos anos 60, que já aprendera com os pressupostos neoconcretos da apreensão fenomenológica da obra, puxava o público para junto da obra. Procurava-se estabelecer uma ponte mais ágil entre a arte e a vida, entre as discussões da vanguarda e o tempo-espço históricos.

IV - EXPOSIÇÃO PROPOSTAS 65

A exposição Opinião 65 trouxe para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro a resposta dos artistas à nova configuração política do país. Entre seus objetivos ela propunha desde os interesses dos dois marchands organizadores, passando pelas vozes indignadas dos artistas e até a mostra das elaboradas pesquisas artísticas de Oiticica e Cordeiro. Opinião 65 iniciou uma discussão artística que foi aprofundada e melhor elaborada pela exposição Propostas 65. O que fora uma afirmação da figuração (em contraposição à abstração) transformou-se na conquista, bem mais ampla, do realismo.

²⁹⁵ Neste sentido, Rubens Gerchman ofereceu um olhar crítico para a nova classe média, alienada e "destituída" de valores que não fossem os oferecidos pela sociedade de consumo.

Propostas 65, iniciativa paulista inspirada na experiência crítica de Opinião 65, avançou sensivelmente na discussão artística do período ao estabelecer novas relações com o contexto social da época. Houve primeiramente uma evidência marcante em sua organização, uma vez que ela ficou a cargo de artistas e não de galeristas; fato que, não desmerecendo a exposição carioca, trouxe para a exposição paulista um aprofundamento de discussões das variadas poéticas visuais e não uma mostra de tendências. Além disso, como afirmou Waldemar Cordeiro, este fato também era um sintoma do *comprometimento maior do artista com seu meio*²⁹⁶. Como apontou Dayse Peccinini, Propostas 65 teve também o ponto positivo de não propor um *confronto com a produção de correntes internacionais como ocorrera com Opinião 65*²⁹⁷ e mostrar uma gama maior de propostas artísticas nacionais.

Propostas 65 foi apresentada na Fundação Armando Alvares Penteado, na cidade de São Paulo, em dezembro de 1965²⁹⁸. Ela foi planejada por iniciativa de Waldemar Cordeiro e viabilizada junto ao escritório de arquitetura dos artistas e arquitetos Sérgio Ferro e Flávio Império. O número de expositores somava 49 artistas (Opinião 65 mostrara 17 artistas brasileiros). Havia artistas ligados ou que se relacionavam ao concretismo paulista como Antonio Maluf, Geraldo de Barros, Judith Lauand, Luiz Sacilotto e Mira Schendel, artistas que participaram do concretismo paulista mas com propostas diversas, derivadas ou não daquele movimento, como Waldemar Cordeiro e Maurício Nogueira Lima e artistas que haviam participado de Opinião 65, como Adriano D'Aquino, Ângelo D'Aquino, Antônio Dias, Carlos Vergara, Flávio Império, José Roberto Aguilar, Pedro Escosteguy,

²⁹⁶ "Propostas" foi idealizada e orientada por artistas. Nesse sentido revelou uma atitude ético-crítica que transcende a atividade estritamente criadora para assumir uma responsabilidade mais vasta em face do desenvolvimento histórico-cultural da arte (Jornal "Artes", ano I, n. 3, São Paulo, 1966, pp. 4-5).

²⁹⁷ Figurações Brasil anos 60, p. 56.

Tomoshige Kusuno, Waldemar Cordeiro e Wesley Duke Lee. A presença da figuração era marcante nos artistas que já haviam exposto em Opinião 65, além das novas e importantes pesquisas poéticas de Sérgio Ferro, Maria do Carmo Secco e Maurício Nogueira Lima.

Acompanhava a exposição um catálogo, editado em papel jornal no formato tablóide, no qual constavam relação de artistas e obras e muitos textos críticos que abriram e desdobraram as questões apresentadas pelos trabalhos e as intenções da exposição²⁹⁹.

A presença de mulheres artistas havia sido bem mais expressiva que em propostas 65 que na exposição carioca. Em Opinião 65 havia apenas uma mulher artista, num grupo total de vinte e nove artistas, e em Propostas 65 sua presença era de dez artistas. O texto de Mona Gorovitz "Porque o feminino", publicado no catálogo Propostas 65, realizou uma síntese do momento artístico (Pop americana, Pop inglesa e Novo Realismo) no sentido de situar contribuições marcantes de mulheres artistas para a discussão estética contemporânea. De forma pouco desenvolvida, mas inédita para a discussão artística brasileira, o texto procurou assinalar, além da presença feminina, poéticas ligadas a questões do feminino e às discussões da vanguarda, como a das artistas Puzzovio, Celia Barbosa, Marta Minujin, Marisol Escobar e Niki de Saint-Phalle³⁰⁰.

²⁹⁸ Segundo Laís Moura (Jornal "Artes", ano I, n. 3, São Paulo, 1966, pp. 4-5) a divulgação da exposição na imprensa foi deficiente e sua visitação, pequena.

²⁹⁹ A relação dos textos era a seguinte: "Sobre a vanguarda" - Ângelo D'Aquino, "Abraham Palatnik" - Clarival do Prado Valladares, "Na multidão" - Ubirajara, "Realismo ao nível da cultura de massa" - Waldemar Cordeiro, "Pintura de Ângelo D'Aquino" - Hélio Oiticica, "Paz mundial" - Jorge Mautner, "Pintura nova" - Sérgio Ferro, "Um novo realismo" - Mário Schenberg, "Porque o feminino" - Mona Gorovitz, "No limiar de uma nova estética" - Pedro Escosteguy, "Propaganda: educação ou deseducação visual em massa" - Roberto Dualibi e "Posição" - Ruben Martins.

³⁰⁰ A obra apresentada por Mona Gorovitz em Propostas 65 trazia uma problematização da construção social do feminino. Nos anos 70 algumas poéticas discutiram com mais densidade as questões do feminino, como a de Lygia Pape ("Eat me - a gula ou a luxúria?", 1976) ou a de Anna Bella Geiger ("Brasil nativo/Brasil alienígena", 1977).

Uma discussão artística enfrentada por Propostas 65, inédita naquele momento, foi a da inclusão de peças gráficas de publicidade juntamente aos trabalhos dos artistas plásticos. Propostas 65 fez uma leitura da sociedade de consumo, contexto no qual aparecem a figuração Pop e a movimentação do Novo realismo. No catálogo, dois textos enfocaram a presença da publicidade no debate trazido pela exposição, o de Roberto Dualibi, "Propaganda: Educação ou deseducação visual em massa" e o de Ruben Martins, "Posição". O primeiro abordou a publicidade como dado de informação ligado a um fundamento de qualidade visual. O segundo traçou um paralelo entre o artista e o criador publicitário, ambos como manipuladores de símbolos visuais, juntos num compromisso de *influenciar e transformar a vida*³⁰¹.

A discussão e presença de peças publicitárias na exposição Propostas 65 estava ligada ao projeto do concretismo paulista dos anos 50. Toda a movimentação artística concreta no Brasil, e a paulista em particular, tentou uma articulação mais direta com a indústria e o design no Brasil³⁰². Por outro lado percebeu-se o quanto da linguagem da publicidade já se fazia presente em obras de artistas brasileiros, num viés de pensamento mais Pop³⁰³. Foi desta maneira, como uma ponte com o passado do concretismo e a nova produção artística, que a presença de peças gráficas de Alex Perissinoto ("Vá a FENIT"), Anibal Guastavireo (Anúncio de bonde), Eduardo Riedel/ Ruben Martins ("Juro que vou me controlar"), Jarbas José de Souza ("O serviço secreto de

³⁰¹ Cat. Propostas 65, "Posição" - Ruben Martins.

³⁰² Muito em conformidade com as utopias construtivas - construtivismo russo e Bauhaus - a transformação social pensada pelo concretismo brasileiro só seria efetivada se as artes visuais permeassem toda a produção de visualidade numa sociedade, o que incluía o design industrial de produtos e o design gráfico. Este projeto de transformação nacional mergulhou em suas próprias contradições e sua análise foi apontada por Ronaldo Brito - *Diante das evidentes limitações da proposta nacionalista, com sua pouca lucidez ideológica, os agentes construtivos pareciam só poder agir abdicando do político, colocando no terreno neutro da 'cultura' e da 'economia' no caso dos concretos, ou no terreno neutro da 'cultura' e da 'filosofia', no caso dos neoconcretos* ("Neoconcretismo - vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro", ed. Funarte, Rio de Janeiro, 1985, p. 47).

sua...") e Ruben Martins ("Marca da Casa Almeida Irmãos" e "Literatura médica"³⁰⁴) podia ser compreendida.

Propostas 65 encontrava-se no território (ou exercício) das vanguardas e em boa parte dos textos de seu catálogo havia referências a artistas ou movimentações de vanguarda. Foram mencionadas a abstração formal, composições construtivistas e Op Arte ("Abraham Palatnik" - Clarival do Prado Valladares); Marc Rothko, Jenkins, Mondrian, Léger, Delaunay, Kandinsky, artistas da optical arte e Antônio Dias ("Pintura de Ângelo D'Aquino" - Hélio Oiticica); Pop arte, Antoni Tapiès, Robert Rauschenberg e Jasper Johns ("Pintura nova" - Sérgio Ferro) e a arte Pop norte-americana e inglesa, Novo Realismo e seu maior crítico, Pierre Restany, Jean Tinguely, Yves Klein, Max Bill, realistas latino americanos, Marisol Escobar e Niki de Saint-Phalle ("Porque o feminino" - Mona Gorovitz). Ubirajara Ribeiro e seu texto escrito em forma de diálogos cênicos, representou uma das operações tão comuns à própria vanguarda, a auto-crítica.

O texto de Ângelo D'Aquino, ao tentar ampliar o conceito de vanguarda, ao menos as vigentes aqui no Brasil, caminhou numa direção discordante à época ao afirmar que *não é preciso ser só política ou crítica (a arte) para ser vanguarda*³⁰⁵. A ampliação do conceito, por Aquino, mais soava como um retrocesso, ou no mínimo uma provocação, dentro de um panorama de época no qual a produção artística mais significativa estava comprometida com a sociedade³⁰⁶.

³⁰³ Pode-se observar mais nitidamente esta presença iconográfica da publicidade nos trabalhos de Rubens Gerchman, Antonio Dias, Maurício Nogueira Lima, Waldemar Cordeiro

³⁰⁴ A redação dessa peça publicitária foi do poeta concreto Décio Pignatari

³⁰⁵ Cat. Propostas 65, "Sobre a vanguarda" - Ângelo D'Aquino.

³⁰⁶ Ironicamente esta defesa de uma vanguarda não política e não crítica estava em sintonia com as tendências nacionais da abstração informal ou lírica. Ao mesmo tempo que o texto de Oiticica sobre o trabalho de Aquino, publicado no catálogo Propostas 65, discorria unicamente sobre os elementos formais (cor, espaço e estrutura) de suas pesquisas artísticas. De qualquer modo, as colocações de Aquino estavam antecipando-se historicamente às críticas da necessidade do engajamento na arte do Brasil em finais dos anos

V - PROPOSTAS 65 E O REALISMO

A discussão do realismo tirou o foco da discussão entre figuração³⁰⁷ e abstração, não mais vistas como questões artísticas antagônicas e tornou possível a abordagem da produção artística dos anos 60 à partir do Concretismo e do Neoconcretismo. A movimentação do realismo posicionou-se diferentemente em relação à crítica mais engajada (Gullar e outros críticos ligados ao CPC), na qual a figuração dos pintores sociais (Portinari, por exemplo) era tomada como parâmetro. A figuração, mais ligada ao realismo social, era vista por Waldemar Cordeiro como 'realismo histórico'³⁰⁸, portanto superado, e por Rubens Martins como um deslocado 'realismo zarolho'³⁰⁹. O realismo estava construído sobre a história recente da arte brasileira³¹⁰ e na recepção crítica dos movimentos artísticos internacionais³¹¹.

O realismo, visto como vanguarda brasileira, possuía um caráter crítico que posicionava-o frente às questões sociais e políticas. O texto do poeta e músico Jorge Mautner, "Paz Mundial", ao fazer um elogio do trabalho do artista Pedro Escosteguy, salientou o caráter participativo e reflexivo de sua obra. Esta característica, dada pela opção a um novo realismo, obrigava o *espectador a assumir uma posição crítica* frente à

70 (ver Gaspari, Elio, "70/80 Cultura em trânsito - da repressão à abertura", ed. Aeroplano, Rio de Janeiro, p. 21).

³⁰⁷ *Coerentemente, o novo realismo - que nada tem a ver com a "nova Figuração" - tanto nas manifestações norte-americanas - mais empíricas e diretas -, assim como nas européias - mais ideológicas -, supera os limites da representação característica do figurativismo* (Waldemar Cordeiro, "Realismo - musa da vingança e da tristeza" in cat. "O objeto na arte: Brasil, anos 60, Fundação Álvares Penteado, São Paulo, 1978, pp. 55-56).

³⁰⁸ "Todos atentos" in Jornal "Artes", ano I, n. 3, São Paulo, 1966, p. 4.

³⁰⁹ "Realistas zarolhos" in Jornal "Artes", p. 5

³¹⁰ Para Mário Schemberg ("Ponto alto" in Jornal "Artes", p. 5) o realismo, no Brasil, era *uma síntese dialética das principais correntes da arte do séc. XX* (informalismo, expressionismo, surrealismo e concretismo) e um movimento que tinha importância internacional ("Um novo realismo" in cat. Propostas 65).

³¹¹ Não existe uma objetividade em si. Posto que a arte hoje é internacional e planetária, a participação internacional se coloca como exportação de idéias, mas também de valores semânticos de uso das idéias. Mesmo e principalmente no caso dos países subdesenvolvidos que fazem arte não-subdesenvolvida. A relação internacional é uma relação dialética ativa, e não um julgamento absoluto a ser recebido supinamente (Cordeiro, Waldemar, "Todos atentos" in Jornal "Artes", p. 4)

realidade figurada na obra, portadora de uma lucidez e de uma consciência histórica terríveis³¹². Estando a poética de Escosteguy construída não apenas na figuração (representação reconhecível de pessoas ou situações) mas no entremeio da força poética da palavra, numa linguagem entre o bidimensional e a escultura e através de imagens visuais sintéticas, o realismo apontado por Mautner, conjugava subjetividade e consciência social, em detrimento de uma subjetividade excessiva, vista como romântica.

O artista Sérgio Ferro, um dos organizadores de Propostas 65 e artista participante da exposição, fez algumas reflexões sobre o realismo e sua função crítica. Em seu texto, "Pintura nova", a pintura representava um meio (o artista utilizou o termo "arma") para a conscientização social e o posicionar-se frente às forças bloqueadoras (de processos de libertação) de uma ideologia autoritária. Ferro via a arte nacional, formada pelas vanguardas internacionais, notadamente o informalismo (abstração informal)³¹³ e a Pop arte, efetuando uma apropriação muito particular, pois crítica³¹⁴. Ao amarrar-se a seu tempo, a pintura pressupunha a "responsabilidade de uma posição" estética e ética.

³¹² "Paz mundial" in cat. Propostas 65.

³¹³ Ferro talvez tenha sido o único artista, que ao pensar uma arte comprometida, tenha valorizado a abstração informal no Brasil - o informalismo surgiu para evidenciar o mal-estar, a alienação e o desencanto generalizados que atingiram o Ocidente ("Pintura nova" in cat. Propostas 65).

³¹⁴ Em texto de 1967 (Revista GAM - Galeria de Arte Moderna, Editora Galeria de Arte Moderna Ltda., Rio de Janeiro) Sérgio Ferro, no artigo "Sobre a arte Pop" retomou a discussão do pop americano visto pelos artistas brasileiros. Numa leitura arguta da Pop, Sérgio Ferro anuncia - *Em resumo: Rauschenberg, num primeiro momento, parece analisar, com certa objetividade o seu meio - a "coisificação", a autonomia dos vários componentes da realidade, etc. Entretanto, pela estrutura gratuita, contraditória e externa que propõe, afasta a possibilidade de compreensão do fenômeno analisado. E aí residiria a ambigüidade da Pop americana, para o artista - ela é tentativa de compreensão do mundo ou reproduz o mundo em sua incompreensão? Esta inversão (de compreensão a incompreensão), gerada por uma crítica ilusoriamente profunda, mas que afasta com grande cuidado e sutileza qualquer possibilidade de superação concreta, é profusamente utilizada pelos defensores do sistema que não mais podem esconder seus desarranjos, brutalidade, prepotência, mesquinhez e irracionalidade. Simplesmente fazem supor que estas são as condições definitivas do homem civilizado. Teremos que aceitá-la.*

Ferro chamou de 'pintura nova' à pintura com "responsabilidade de uma posição" e fundada nos parâmetros da realidade. Realidade identificada com os problemas do *subdesenvolvimento, imperialismo, o choque direita-esquerda, o (bom) comportamento burguês, seus padrões, a alienação, a "má fé", a hipocrisia social e a angústia generalizada*³¹⁵. Os posicionamentos da pintura, frente à realidade, estavam presentes nos diversos vetores do realismo³¹⁶, mostrados na exposição. O elemento de comunicação³¹⁷ (cultura de massa), presente na poética da obra ou em sua recepção, estava encarnado na pintura nova. O contexto imediato e a arte Pop eram, em suma, os elementos para a construção de uma poética informada nas vanguardas artísticas e atuante (engajada) no meio cultural e social³¹⁸.

O projeto estético do realismo defendido por Mautner, através da consciência histórica do artista e pelo papel conscientizador dado por sua obra, e por Ferro, ao pensar a pintura fundada no olhar crítico sobre a Pop arte e comprometida com a realidade, ganhou uma outra dimensão no pensamento dos críticos Mário Schenberg e Waldemar Cordeiro.

O texto "Um novo realismo", de Mário Schenberg, formulou considerações sobre a questão do realismo, fundamental na configuração de Propostas 65. Além de afirmar que o novo realismo havia aparecido no Brasil, após o surgimento no

³¹⁵ "Vale tudo" in Jornal "Artes", p. 5.

³¹⁶ Propostas 65 apresentou, para Ferro, um *realismo do fato significativo* (Gerchman e Spinzell), um *realismo de crítica das instituições sociais* (Flávio Império, d'Aquino e Chiaverini), um *realismo do absurdo* (Antônio Dias e Tomoshige), um *realismo técnico* (Cordeiro e Efízio) e um *realismo estrutural* (Wesley) ("Vale tudo" in Jornal "Artes", p. 5).

³¹⁷ Para Ferro a contaminação com a realidade pela pintura nova era muito diferente das outras vanguardas artísticas que floresceram no Brasil, como o Concretismo e o Informalismo. Tendo condensado seu conhecimento em grupos mais fechados, àquelas vanguardas faltaria a *imediata comunicação, a marca evidente dos fatos significativos, a presença do concreto* ("Vale tudo" in Jornal "Artes", p. 5).

³¹⁸ A análise de Sérgio Ferro deu-se unicamente no campo da expressão pictórica, da mesma maneira que o fez Ferreira Gullar em seus textos da época. Não se deu conta o artista das transformações da época nas expressões artísticas em direção à quebra de fronteiras das linguagens (pintura, desenho

circuito internacional³¹⁹, através das exposições "Opinião 65", "Propostas 65" e pelas premiações internacionais dos artistas Wesley Duke Lee, Antonio Dias e Roberto Magalhães, o crítico relacionou-o a uma questão fora do campo estético. Para Ferro a questão não artística (tornada parte da poética artística) era o contexto social e político e, para Schenberg, o surgimento do realismo estava ligado a um 'novo humanismo'.

O 'novo humanismo' de Schenberg, muito influenciado por suas pesquisas sobre a cultura Oriental³²⁰, estava caracterizado por uma síntese do individual, do social, do existencial e do cósmico (...) numa nova visão sintética do biológico e do espiritual³²¹. Para o crítico, o humanismo, dito individualista e burguês, seria substituído por um humanismo democrático e social, a existência ganharia uma amplidão cósmica (Schenberg era um renomado astrofísico) e não haveria separação entre corpo e alma, ou corpo e espírito. Mais do que a realidade imediata, contextual, o 'novo humanismo' ligava-se a um projeto de futuro.

Nas artes visuais, o realismo concebido por Schenberg recebia influência das novas mídias (cinema, propaganda, vídeo,

ou escultura), fato que o neoconcretismo já havia realizado, apontando para a emergência da questão do objeto na arte brasileira.

³¹⁹ No esclarecedor texto "O Novo Realismo", escrito por Pierre Restany ("Os novos realistas", ed. Perspectiva, São Paulo, 1979), encontra-se algumas chaves de entendimento do movimento francês que vão repercutir no país e, em especial, nas idéias de Mário Schenberg. Fundado em 27 de outubro de 1960 o Novo Realismo foi uma tentativa de entendimento e diálogo com a Pop arte americana, além de uma oposição ao abstracionismo informal, sintetizada nas idéias de seu mentor, Restany. A gênese do movimento, segundo o crítico francês estava nas exposições de Ives Klein, Jean Tinguely e Raymond Hains nas quais constatava-se em suas poéticas um *gesto fundamental de apropriação do real ligado a um fenômeno quantitativo de expressão* (27). A Pop americana estava ligada ainda à tradição da pintura, segundo Restany, e o Novo Realismo francês, ao ligar-se fortemente ao ready-made duchampiano, apontava um caminho muito mais em direção ao real, que à sua representação. Assim, o Novo Realismo era uma vanguarda que, *muito longe de refutar o mundo contemporâneo, preferia nele inserir-se. Sua visão das coisas inspirava-se no senso da natureza moderna, que era o da fábrica e da cidade, da publicidade e dos 'mass media', da ciência e da técnica* (23/24) e representava um *novo aproximar-se perceptivo do real* (29).

³²⁰ Há uma convergência interessante entre algumas tendências do novo realismo e certas predileções da arte do Extremo Oriente influenciada pelo Zen. O Zen também leva à apreciação artística da simplicidade, da pobreza artesanal, do aspecto quotidiano das coisas, da irregularidade e dos objetos envelhecidos pelo uso ("Um novo realismo" in cat. Propostas 65).

³²¹ "Um novo realismo" in cat. Propostas 65.

quadrinhos), ao mesmo tempo que agregava materiais pobres e uma despreocupação com a artesanaria artística. Ele caracterizava-se também por ser arte comprometida³²², por definir-se como uma arte participante, ampliando sua influência para fora do circuito artístico e assim tornando-se um *instrumento de conscientização nacional em todos os sentidos*³²³. Havia um reflexo das colocações de Pierre Restany, quando este afirmou que Novo Realismo (francês) encarnou, em dez anos de um humanismo tecnológico, a *única garantia racional e razoável de um segundo renascimento*³²⁴. O 'novo humanismo' *afetaria todos os aspectos da vida social e espiritual do homem no último terço deste século*³²⁵. Através da conceituação algo idealista do 'novo humanismo', fundava-se o renovado realismo, síntese das movimentações artísticas vistas no Brasil até então.

A realidade era o contraponto necessário para a constituição da arte, afirmou Cordeiro no texto "Realismo ao nível da cultura de Massa"³²⁶. A realidade representava um dos pólos da operação dialética, na qual o outro era o das próprias idéias estéticas, juntando-se no que seria uma síntese da arte daquele momento. Porém a realidade para Cordeiro era diferente da realidade (como projeto) do 'novo humanismo' de Schenberg ou da realidade imediata (política) de Ferro; ela era formada no seio das tecnologias de comunicação e pela cultura de massa³²⁷. As novas possibilidades de reprodução de imagens, industrialização,

³²² No artigo "Cinco arquitetos pintores" (1966), escrito para a exposição dos artistas Ubirajara Ribeiro, Maurício Nogueira Lima, Flávio Império, Sérgio Ferro e Samuel Spiegel, Schenberg salienta mais uma vez o engajamento artístico naqueles pintores, considerados como uma contribuição às novas tendências realistas. Apontou que o *desenvolvimento pujante de uma arte de crítica social e política desempenhará indubitavelmente um papel relevante em toda a vida nacional, não limitado ao campo puramente artístico e cultural. Tenderá a se tornar um fator significativo para a elevação da consciência de amplos setores da nossa população e a influir cada vez mais no debate e na solução dos grandes problemas nacionais* (Schenberg, Mário, "Pensando a arte", ed. Nova Stella, São Paulo, 1999, pp. 187-189).

³²³ Cat. "Propostas 65"

³²⁴ Restany, Pierre, "Os novos realistas", p. 38.

³²⁵ Cat. "Propostas 65"

³²⁶ "Realismo ao nível da cultura de massa" in cat. Propostas 65.

³²⁷ Mário Pedrosa trouxe também os pressupostos também da cultura de massa, no campo artístico, e configurou o chamado "pós modernismo" das artes.

design, consumo e indústria cultural tinham um papel decisivo para o realismo pensado por Cordeiro³²⁸ e carregavam seu sentido mais crítico.

O objeto de arte, inserido no campo da cultura de massas tinha um desafio importante a realizar: absorver e superar ao mesmo tempo uma certa banalização da arte Pop, como já apontada pelo movimento francês do Novo Realismo e re-significar a operação do ready-made, adquirindo assim um caráter crítico. Cordeiro acentuou a discussão, já trazida pelo Novo Realismo francês, que se fez presente na crítica brasileira³²⁹, de um certo caráter acrítico da arte Pop.

A operação poética do ready-made duchampiano era o pressuposto, apresentado por Cordeiro, para uma produção artística que se pretendia crítica e questionadora à própria cultura de massas. Não se pretendia a representação dos ícones ou elementos da cultura de massa, como realizados pela arte Pop (em especial a americana), mas a apresentação dos objetos mesmo dessa cultura³³⁰. Apropriar-se dos objetos da cultura industrial e de massas levava a um sentido crítico de apropriação desta realidade pela arte, previa Cordeiro³³¹.

Cordeiro agregou uma nova potência ao que dissera Pierre Restany, inspirador de muitas operações estéticas do período - *no manifesto de Milão enfatizei a idéia central de apropriação do real e sua conseqüência: a constatação sociológica se torna linguagem e até poesia da linguagem*³³². A "constatação sociológica", dada pelo olhar realista de Cordeiro, configurou-se em muitas obras do período que fugiam de uma mera

³²⁸ Nesse sentido a inclusão de dois textos, no catálogo, sobre publicidade foram muito importantes para a argumentação de Cordeiro e o projeto de Propostas 65.

³²⁹ Sérgio Ferro, Ferreira Gullar, Mário Pedrosa, Hélio Oiticica, Frederico Moraes.

³³⁰ Não se trata somente de apresentação da vida, mas de uma tentativa para explicá-la e julgá-la ("Realismo - musa da vingança e da tristeza" in O objeto na arte brasileira, p. 55).

³³¹ Decodificar a arte nos sinais visíveis da vida leva à decodificação da vida nos sinais da arte ("Realismo ao nível da cultura de massa" in cat. Propostas 65).

³³² "Novos Realistas", p. 31.

'constatação'. Os popcretos de Cordeiro eram uma das expressões deste pensamento comprometido das artes plásticas nacionais que buscavam dar um sentido mais crítico à Pop. Ao entender que a arte, *enquanto consumo, enfoca criticamente a relação entre os recursos da produção e o fato de que essa produção não beneficia igual e simultaneamente a todos*³³³, Cordeiro lançou um novo dado, algo esquecido e não previsto pelo próprio Novo Realismo francês³³⁴, as condições econômicas estruturais do consumo.

A visão do realismo, elaborada por Cordeiro, acrescentou um dado de problematização, muito próprio de países periféricos, e modificou radicalmente a própria visão neutra do que era um readymade. O elemento de realidade, trazido pela apropriação de objetos materiais do cotidiano, e a ação de coleta do readymade não estavam desvestidos de significações, pois ocorriam dentro de um contexto geral das condições de produção desses materiais. Apropriar-se de materiais, em sua fisicalidade, não bastaria a Cordeiro, pois eles continham uma significação social e econômica. Assim se completava a idéia do realismo como vanguarda brasileira para Cordeiro – partindo da produção da arte Pop, realizada em sintonia à sociedade de consumo, realizava-se a apropriação de objetos 'reais' da cultura de massas, e não representações (conforme discutido pelo Novo Realismo francês), pois tais elementos (readymade) trariam em si uma significação (conscientização) social e política.

Ao afirmar que o *realismo atual terá que tomar em consideração todos os dados do problema, e, numa síntese superior, contribuir para devolver a esperanças ao homem moderno*, Cordeiro encerrou seu texto do catálogo Propostas 65 e deixou em aberto seu projeto artístico engajado, síntese das preocupações de vanguarda ao dialogar com a cultura de uma

³³³ "Realismo - Musa da vingança e da tristeza"

³³⁴ Muitas vezes os artistas franceses do Novo Realismo repetiam e afirmavam, apenas que com objetos e assemblages, a mesma visão a-crítica dos Pop americanos, tão condenada por Restany, como observou-se nos trabalhos de César, Arman ou Daniel Spoerri.

sociedade de massas³³⁵. A aposta de Cordeiro evocava a questão, que mais se assemelhava a um dilema incontornável, colocada por Ruben Martins - *o problema é o da revolução humanista 'dentro' da revolução industrial*³³⁶. É como se Cordeiro estivesse tentando resolver a 'desconfiança' de Roberto Scharwz ("Vanguarda e conformismo") em relação às vanguardas que operavam com elementos da cultura de massas.

Os embates com a realidade, apresentados nas "figurações" de Opinião 65 e nos "realismos" de Propostas 65³³⁷, fundamentaram-se em diferentes discussões da arte brasileira. Opinião 65 ao mostrar as pesquisas de Cordeiro e Oiticica, juntamente aos artistas mais jovens, enfeixou posicionamentos de momentos históricos diversos da arte brasileira. Sob a denominação de figuração, desdobramentos das pesquisas concretas e neoconcretas foram justapostas a uma caracterização da imagem de uma maneira pop, pensada criticamente, pelos jovens artistas.

O contexto social e político nacional, pós golpe de 64, viu surgir uma produção artística ligada conceitualmente aos anos 50, ao mesmo tempo que carregando a ansiedade própria daquele momento - uma trajetória de discussões e pesquisas de mais de 10 anos juntava-se à necessidade de "opinião" sobre os fatos recentes. A propalada volta à figuração mostra-se menos como contraponto à abstração e mais como tentativas diversas de absorver criticamente a arte Pop e afirmar um partido frente à

³³⁵ O crítico Paulo Herkenhoff, ao comentar a posição de Cordeiro afirmando a necessidade do acesso a todos os meios de comunicação e os de produção, sinalizou que o pensamento do artista, nos anos 60, só pode ser construído por força de *sua grande arquitetura intelectual para a conciliação de sua crítica ao capitalismo e o reconhecimento da força da arte produzida pelas sociedades de capitalismo avançado* (Herkenhoff Paulo, "Arte brasileira na coleção Fadel", cat. Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 2002, p. 142.).

³³⁶ "Realistas zanolhos" in jornal "Artes", p. 5.

³³⁷ Um incidente em Propostas 65, dando conta de uma maneira muito direta dessa preocupação artística com a realidade, foi dado por uma obra censurada do artista Décio Bar (infelizmente não foi conseguida nenhuma reprodução desta obra). A obra fora censurada "indiretamente" pelo diretor da FAAP, Roberto Pinto de Souza, pois que teria o *risco de ser considerada "subversiva" pelos censores do regime recém-instalado* (Cat. "Aproximações do espírito Pop", MAM/SP, p. 136). Seja como autocensura ou como precaução com

sociedade nacional. Os artistas figuraram um rico episódio de embates no mundo da arte (tradição construtiva, Pop, Novo Realismo) com a realidade imediata.

A exposição Propostas 65 colocou de lado a questão da figuração (e da abstração) em função de um conceito mais abrangente que desse conta da inquietação dos artistas, o realismo. O realismo da exposição partia da concordância com Pierre Restany, o grande articulador do Novo Realismo, da necessidade da "apropriação do real". Para isso eles propuseram uma "forma de arte participante" (Mário Schenberg), uma arte com "ponto de vista brasileiro dentro de um 'novo humanismo'" (Mário Schenberg), a "pintura como fator de consciência social" (Sérgio Ferro) e a "realidade da cultura de massas como contraponto da arte" (Waldemar Cordeiro). Propostas 65, que só pode construir-se sobre as discussões que já haviam sido abertas por Opinião 65, formulou uma nova 'forma de olhar' às manifestações artísticas nos anos 60, mais consistente que a 'volta à figuração'. Esta 'forma de olhar' agrupava trajetórias artísticas distintas e, ao não opô-las, fornecia um conceito mais operatório aos artistas. Dois anos depois de Opinião 65 e Propostas 65, a exposição Nova Objetividade Brasileira realizou uma súpula mais intrincada das discussões artísticas dentro do contexto do país e estabeleceu um programa para a vanguarda nacional.

relação a uma censura que ficaria muito mais visível nos anos seguintes, este episódio mostrou em que medida se dava esse embate entre arte e realidade.

CAPÍTULO 4

OBJETO - VANGUARDA E POLÍTICA

Ferreira Gullar, no livro "Cultura posta em questão", fez uma distinção entre as vanguardas, ditas tautológicas ou

fechadas em si, e um outro estatuto mais engajado da arte de vanguarda, apontado nos termos de uma maior objetividade. O afastamento da objetividade, apontado como subjetivismo em algumas movimentações da vanguarda, implicava num "descompromisso" com a realidade³³⁸. Isto é, a arte perdia seu lastro com o real (a sociedade), seu entendimento junto ao público (comunicação) e ao seu meio (crítica). Uma vanguarda mais comprometida deveria desafiar o subjetivismo em direção à objetividade, no entendimento do crítico. Sua argumentação teve um desdobramento, certamente não esperado, na exposição Nova Objetividade Brasileira.

A exposição Nova Objetividade Brasileira solidificou os termos da vanguarda no país, que vinham sendo formulados desde Opinião 65 e Propostas 65, através da reformulação do conceito estrutural da obra, de seu espaço social de ação e da relação da arte com o público. A obra, não mais definida nos termos tradicionais de pintura, escultura ou desenho, denominava-se objeto³³⁹. O espaço ocupado pela obra ampliava-se, além dos limites dos museus, para o espaço social. O público, além da mera contemplação, era convidado a uma outra relação com a obra de arte.

Novas formulações estéticas estavam ligadas ao contexto histórico, na exposição Nova Objetividade Brasileira. A exposição representou a súmula de um programa de vanguarda da arte nacional comprometida com seu tempo, evidenciada através de operações artísticas e conceituais justapostas ao campo das tensões sociais e políticas.

³³⁸ Até aqui, tais movimentos (de vanguarda) se alimentaram de idéias ou teorias que foram pouco a pouco destruindo toda e qualquer noção objetiva, quer no que se refere às relações entre essa arte e a sociedade em que ela surge, quer entre as obras produzidas e os princípios de apreciação e julgamento (Gullar, Ferreira. "Cultura posta em questão/Vanguarda e subdesenvolvimento", ed. José Olympio, Rio de Janeiro, 2002, p. 72).

³³⁹ A "magia do objeto", com a qual Hélio fundou sua idéia de vanguarda da época, estava posta sobre a construção de novos objetos perceptivos (tácteis, visuais, proposicionais, etc.), onde nada é excluído, desde a crítica social até a penetração de situações-limite ("Situação da vanguarda no Brasil" (1966) in Oiticica, Hélio "Aspiro ao grande labirinto", ed. Rocco, p. 112).

I - A EXPOSIÇÃO NOVA OBJETIVIDADE BRASILEIRA

Nova Objetividade Brasileira³⁴⁰ foi realizada de 6 a 30 de abril de 1967 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Da mesma forma que Propostas 65, ela foi organizada por um grupo de artistas - Hélio Oiticica, Hans Haudenschild, Maurício Nogueira Lima, Pedro Escosteguy e Rubens Gerchman - o que resultou num olhar mais colado às discussões artísticas do momento³⁴¹. Nova Objetividade Brasileira trazia também, como discussão circunstancial, uma reação ao concurso de caixas da Petite Galerie, organizado pelo crítico Jayme Maurício³⁴².

Participaram da exposição os artistas constantes em seu catálogo Aluísio Carvão, Alberto Aliberto, Anna Maria Maiolino, Antônio Dias, Avatar Moraes, Carlos Vergara, Carlos Zílio, Eduardo Lins Clark, Ferreira Gullar, Flávio Império, Gastão Manuel Henrique, Geraldo de Barros, Glauco Rodrigues, Hans Haudenschild, Hélio Oiticica, Ivan Serpa, Juvenal Hahne Junior, Luiz Gonzaga Rocha Leite, Lygia Clark, Lygia Pape, Marcello Nitsche, Maria do Carmo Secco, Maria Helena Chartuni, Maurício Nogueira Lima, Mona Gorovitz, Nelson Leirner, Pedro Escosteguy, Raymundo Colares, Roberta Oiticica, Roberto Amaro Lanari, Roberto Magalhães, Rubens Gerchman, Sami Mattar, Samuel Szpigel, Sergio Ferro, Solange Escosteguy, Teresa Simões, Vera Ilce,

³⁴⁰ A designação "nova objetividade" estava, provavelmente, informada a respeito da movimentação alemã da "Neue Sachlichkeit" ("Nova Objetividade"). Se influência mais direta ou mera referência da história, a movimentação alemã dos anos 20 ao problematizar o expressionismo imediatamente anterior e propor um olhar mais engajado com a sociedade, certamente reverberou na exposição "Nova Objetividade Brasileira". Opondo-se ao expressionismo ("Cavaleiro Azul") de caráter abstratizante e espiritualista, *forma-se a corrente, ainda tipicamente expressionista da Neue Sachlichkeit, que quer apresentar uma imagem atrozmente verdadeira da sociedade alemã do pós-guerra, sem os véus idealizadores e mistificadores da "boa" pintura ou literatura* (Argan, Giulio Carlo. "Arte moderna", ed. Companhia das Letras, São Paulo, 1993, p. 242).

³⁴¹ O crítico Frederico Moraes deixou a organização da exposição pouco antes de sua inauguração, por discordar da entrada de alguns artistas, para ele, sem nenhum critério estético.

³⁴² O referido concurso tinha como regulamento a construção de obras em forma de "caixas", numa apropriação mercadológica algo oportunista à discussão, bem mais complexa, do objeto na arte.

Waldemar Cordeiro e Walter Smetak. Como convidados, participaram os artistas Amilcar de Castro e Franz Weissmann, os fotógrafos David Usurpator, Fernando Goldgaber, Pedro Moraes e os cineastas Antonio Carlos Fontoura e Arnaldo Jabor.

Nova Objetividade Brasileira representava um desdobramento das questões artísticas anunciadas nas discussões dadas pelas exposições "Opinião 65", "Opinião 66", "Propostas 65" e nos posicionamentos da "Declaração de princípios da vanguarda". A leitura mais crítica da arte Pop pelos artistas brasileiros, em Opinião 65 e a discussão do realismo, presente na exposição Propostas 65, buscavam uma outra objetividade, ao reforçarem um lastro do debate artístico na realidade imediata. Nova Objetividade Brasileira baseava sua estratégia na trajetória recente do pensamento crítico mais atuante das artes e nas manifestações artísticas mais experimentais.

A base de uma linguagem artística apoiada na presença do objeto e o desdobramento operatório da obra de arte, foram fundamentais para a conceituação e desdobramentos da exposição Nova Objetividade Brasileira. A discussão colocada pela presença do objeto na exposição, assim como a chamada volta à figuração e a questão do realismo, ambas ligadas à movimentação da arte Pop e Novo Realismo, estabeleceram o posicionamento dos artistas em relação à experimentação artística e a um comprometimento social e político.

Acompanhava a exposição um catálogo bastante completo, por apresentar textos críticos, relação de artistas e obras expostas e algumas reproduções de obras. Mário Barata, Waldemar Cordeiro e Hélio Oiticica, através de seus textos, foram os articuladores conceituais da exposição. Na introdução do catálogo, Mário Barata salientou o fato da exposição apresentar uma parte substancial da vanguarda brasileira, por constituir-se como uma síntese das pesquisas das artes plásticas e ser uma continuidade das exposições Opinião 65 e Opinião 66. A vanguarda apresentada na exposição, não claramente definida pelo crítico, era

constituída por trabalhos que apresentavam-se poeticamente diversos - *a tendência à construção de coisas, o rigor dialético da manifestação crítico-visual-tátil, os elementos de gestação de uma linguagem de alto nível semântico, informativo e psicologicamente percutente, farão dessa mostra um centro vital e coerente da problemática e das estruturas estéticas do nosso tempo*³⁴³ - mas unificados numa ordem de experimentação estética do país.

O segundo texto do catálogo, do artista Waldemar Cordeiro, era estruturado em hipóteses e máximas e assemelhava-se ao modelo do manifesto do Grupo Ruptura. No início do texto, uma afirmação de caráter positivador da movimentação proposta por Oiticica - *objetividade implica nova-objetividade*³⁴⁴. Isto é, àquela objetividade (percepção da realidade) estava inserido o terreno da experimentação artística da 'nova objetividade', proposta por Oiticica. Cordeiro confirmou a 'nova objetividade' como operação da vanguarda nacional, formalizada através de uma "tradição viva", em cujos antecedentes encontravam-se o neoconcretismo e a arte concreto-semântica. Nas palavras de Cordeiro, havia um fluxo que não parava, entre aqueles antecedentes e os da 'nova objetividade', pois ali uniam-se os pioneiros (geração concreta e neoconcreta) aos jovens artistas, implicados num contexto nacional de industrialização, urbanização e subdesenvolvimento³⁴⁵.

II - ESQUEMA GERAL DA NOVA OBJETIVIDADE

Além dos textos de Waldemar Cordeiro e Mário Barata, um texto-manifesto denominado de "Esquema Geral da Nova Objetividade", procedimento tão emblemático das movimentações de vanguarda, foi publicado por Hélio Oiticica no catálogo. Havia

³⁴³ Barata, Mário, cat. "Nova Objetividade Brasileira", Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1967.

³⁴⁴ Idem.

³⁴⁵ A operação das vanguardas, dada basicamente através de rupturas (ver Subirats), foi transformada por Cordeiro numa tradição de continuidade. Mais uma vez, para se construir uma vanguarda nacional, como também propuseram Oiticica e Frederico de Moraes, havia de se estabelecer um projeto, algo

um diálogo evidente com a "Declaração de princípios da vanguarda", escrita um ano antes (1966). Dos oito itens da "Declaração", alguns foram retomados por Oiticica, como as pesquisas de linguagem e uma maior objetividade ao se estabelecer uma relação da arte com o sujeito, a sociedade e o contexto do artista. Porém a vanguarda, tornada internacional ou sem fronteiras definidas, pela "Declaração", foi pensada como especificidade do país (vanguarda nacional) e, se nada mais se falou da instância do mercado, o caráter de comprometimento do artista com sua história foi reiterado no "Esquema". Algumas das contradições da "Declaração" foram "superadas" neste que foi a aposta mais estruturada de uma vanguarda experimental e engajada do país.

Subdivido em seis itens, o "Esquema" apresentava-se como um panorama, ao mesmo tempo que um programa, para a arte de vanguarda da época, denominada de 'nova objetividade'. Os seis itens eram: "1 - Vontade construtiva geral", "2 - Tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete", "3 - Participação do espectador", "4 - Tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos", "5 - Tendência a uma arte coletiva" e "6 - O ressurgimento do problema da antiarte". Para referendar suas bases conceituais e ideológicas, Oiticica trouxe concepções de quatro linhas do pensamento mais atuante das artes plásticas - Ferreira Gullar, Frederico Moraes, Mário Pedrosa e Mário Schenberg.

Os seis itens, enumerados no texto do "Esquema", abriram uma gama de procedimentos e questões para a construção de uma arte de vanguarda tramada com as questões estéticas, sociais e políticas. Oiticica acentuou, porém, logo no começo do texto que não eram os seis itens meros passos de um programa em direção a uma movimentação artística fechada. E sim, uma tomada de posição frente a um 'estado da arte brasileira de vanguarda atual'. E na

conclusão do texto, citando as palavras de Mário Schenberg, Oiticica foi categórico ao afirmar que ao ter uma posição atuante na arte, tinha-se também uma posição contra um estar de coisas³⁴⁶ – e esta foi uma das maiores apostas do “Esquema”.

A definição e entendimento do que era a “Vontade construtiva geral”, levantada por Hélio Oiticica no primeiro item do “Esquema”, já fora apontada em textos anteriores. Em 1966 dois textos argumentaram sobre a denominada “vontade construtiva”, como uma malha fundamental para o processo cultural brasileiro. Um dos textos foi escrito pelo próprio Oiticica (“Situação da vanguarda no Brasil”) e o outro, pelo crítico Frederico Moraes (“Por que a vanguarda brasileira é carioca”), ambos apresentados no Seminário Propostas 66³⁴⁷. A vocação construtiva, apontada por Hélio em sua primeira formulação da ‘nova objetividade’³⁴⁸, foi caracterizada como uma *necessidade construtiva característica nossa*³⁴⁹, e em Frederico Moraes, por uma recorrente característica formal construtiva (geometria, razão, ordem) observada nos artistas anteriores ao concretismo (Aleijadinho, Tarsila do Amaral, Volpi³⁵⁰).

Diante da crise do projeto construtivo brasileiro (concretismo) e da dissolução do neoconcretismo nas pesquisas individuais dos artistas, Oiticica e Moraes³⁵¹ orquestravam um

³⁴⁶ No Brasil (nisto também se assemelharia ao Dada) hoje, para se ter uma posição cultural atuante, que conte, tem-se que ser ‘contra’, visceralmente contra tudo que seria em suma o conformismo cultural, político, ético, social (Hélio Oiticica, “Esquema Geral da Nova Objetividade” in em cat. “Nova Objetividade Brasileira”).

³⁴⁷ No ano seguinte à exposição “Propostas 65” realizou-se em São Paulo o Seminário “Propostas 66”, uma série de palestras de críticos de arte, artistas e intelectuais.

³⁴⁸ No texto “A situação da vanguarda no Brasil”, Oiticica, além de caracterizar a vanguarda nacional como ‘nova objetividade’, construiu duas bases para ela, a participação do espectador e o objeto na arte.

³⁴⁹ Oiticica, Hélio, “Situação da vanguarda no Brasil” in “Arte em revista – anos 60”, ed. Kairós, São Paulo, n. 2, ano 1, maio-agosto/1979, p. 31.

³⁵⁰ Roberto Pontual no texto “Brasil: as possíveis geometrias” aponta também como precursores de uma tendência construtiva no Brasil Anita Malfatti e sua estruturação cubista a dar mais geometrismo a seu expressionismo, ao geometrismo e cubismo de Vicente do Rego Monteiro e, certamente, à produção de Tarsila do Amaral.

³⁵¹ Frederico Moraes afirmou que outro exemplo dessa vocação, ou vontade construtiva, estava no lado cartesiano de nossa ‘intelligentzia’: uma deliberada tentativa de superar a improvisação brasileira (Moraes, Frederico,

projeto racional (algo fragmentado) para a arte nacional. A inspiração de um projeto utópico, remanescente das vanguardas construtivas no Brasil, parecia ser ainda o que alimentava a chamada "vocação construtiva", elencada como o primeiro dos itens do "Esquema". Oiticica ao afirmar no "Esquema" a necessidade de um projeto cultural nacional, subtrai do subdesenvolvimento social do país sua correlação direta de dependência cultural³⁵². Para ele o subdesenvolvimento significava a necessidade de uma caracterização cultural, dada então, pela "vocação construtiva nacional". E, neste sentido, talvez a exposição Nova Objetividade Brasileira apontasse a transformação do projeto³⁵³ dos anos 50, como visto nos demais itens, em renovadas operacionalizações entre arte e vida social.

Frederico Moraes e Mário Pedrosa deram maior ambiência ao projeto construtivo e a sua "vocação", em textos publicados posteriormente. O projeto construtivo brasileiro, visto por Moraes, integrava *um esforço de definição de um projeto nacional e/ou continental, adquirindo o sentido de organização do real, de transformação e construção de uma nova sociedade*³⁵⁴. A "vocação construtiva" estava ligada, vista retrospectivamente por Moraes³⁵⁵, a uma vocação transformadora da sociedade, ainda

"Por que a vanguarda brasileira é carioca" in "Arte em revista - anos 60", ed. Kairós, São Paulo, n. 2, ano 1, maio-agosto/1979, p. 33).

³⁵² O "Esquema" discutiu neste ponto as questões de dependência cultural, apontadas por Ferreira Gullar e Roberto Schwarz.

³⁵³ Enquanto projeto construtivo de transformação social, o concretismo já havia sido colocado em cheque pelos pressupostos do neoconcretismo (ver Brito, Ronaldo, "neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro", ed. Funarte, Rio de Janeiro, 1985) e, neste momento (1967) as poéticas neoconcretas se transformavam nas singularidades de seus artistas.

³⁵⁴ Moraes, Frederico, "A vocação construtiva da arte latino-americana (mas o caos permanece)" in Pontual, Roberto (coord.) "América Latina - geometria sensível", Edições Jornal do Brasil/GBM, Rio de Janeiro, 1978, pp. 13-29. Esta publicação acompanhou grande exposição de arte construtiva da América Latina e uma retrospectiva do artista uruguaio Torres-Garcia no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

³⁵⁵ Não estaria aí, também, um dos objetivos da arte construtiva entre nós? Nos manifestos madistas, concretistas ou neoconcretistas não são feitas alusões às possíveis implicações políticas desses movimentos, mas esta ausência não nos impede de localizar em suas propostas uma 'presença' política ou o desejo utópico de renovar e transformar a sociedade (Moraes, Frederico, "A vocação construtiva da arte latino-americana (mas o caos permanece)" p. 24-25).

muito afinada com a utopia concreta dos anos 50. Mário Pedrosa, no ano de 1970, creditava ao projeto construtivo brasileiro uma indelével urgência política e ética, atualizando a "vocação construtiva" em direção a uma "necessidade construtiva"³⁵⁶.

O item do "Esquema", através do qual todos os outros itens de alguma maneira gravitavam ou se relacionavam e dito por Oiticica como fundamental, era o da "Tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete". Este item ligava-se ao fato de que na construção do conceito de objeto, estava fundada a vanguarda brasileira da 'nova objetividade'. O objeto, não como nova categoria mas apreensão conceitual da obra de arte, remontava às vanguardas do início do século XX³⁵⁷ e era uma resposta radical às experimentações formais e transformações epistemológicas no campo das artes visuais internacionais no séc. XX. O objeto trouxe também a crise do entendimento da obra

³⁵⁶ Finalmente estava-se diante de um momento de sadia mudança de sensibilidade, que veio com a segunda e terceira vagas de artistas modernos brasileiros. Essa mudança se traduzia numa necessidade imperiosa por assim dizer da ordem contra o caos, da ordem  tica contra o informe, necessidade de opor-se   tradição supostamente nacional de acomodação ao existente,   rotina, ao conformismo, às indefinições em que todos se ajeitam, ao romantismo frouxo que sem descontinuidade chega ao sentimentalismo, numa sociedade de persistentes ressaibos paternalistas tanto nas relações sociais como nas relações de produção. A tudo isso acrescenta-se a pressão enorme, contínua, passiva, de uma natureza tropical não-domesticada, cúmplice também no conformismo, na conservação da miséria social que a grande propriedade fundiária e o capitalismo internacional produzem incessantemente (Pedrosa, Mário, "Bienal da c  para l ", 1970, in "Acad micos e modernos", p. 263).

³⁵⁷ Uma gênese do objeto na arte funda-se em quatro proposições distintas das vanguardas européias: 1-a obra de Marcel Duchamp - seu gesto radical, ao inscrever um mictório no Salão da Sociedade dos Artistas independentes de Nova York em 1917, transp o o mundo dos objetos "normais", cotidianos, para o mundo dos objetos "de arte"; 2-as assemblages surrealistas - muito resumidamente pode-se situar a poética surrealista como uma vontade de estranhamento do mundo objetivo em que se vivia em direção a uma conscientização (objetivação) de um mundo inconsciente (informado nas teorias de Freud), dos sonhos, das experimentações com drogas, nas vertigens, num mundo "não aparente". Muitos dos objetos criados pelos surrealistas guardavam essa vontade de trazer para a realidade (objetivar) essas outras realidades (subjetivas); 3-o construtivismo russo - a operação dos artistas russos, nascida no espírito da Revolução, dirigia-se para as questões políticas, tanto quanto para as estéticas e, ao ter um vocabulário ligado à abstracção geométrica (racionalismo), o Construtivismo buscou uma lógica da produção artística ligada à lógica da produção industrial de objetos e produtos e 4-a colagem cubista - ao aparecerem na obra de Pablo Picasso e Georges Braque entre os anos de 1913 e 1914, figuravam um desdobramento profundo num projeto poético de estilização e desmontagem da maneira renascentista

de arte tradicional, pela perda de sua "autonomia semântica", ou seja, um objeto de arte não se colocava como obra autônoma no mundo mas sempre em contexto (cultural, social, político). O objeto trazia, mesmo, a importância da exposição como 'locus' de experimentação artística³⁵⁸.

A gênese da idéia de objeto e de sua presença na arte brasileira deu-se, para Oiticica à partir da movimentação concreta e neoconcreta. No texto "O objeto"³⁵⁹ (1956) Waldemar Cordeiro fez uma genealogia da arte ligada ao mundo objetivo e não a um mundo, dito, transcendente³⁶⁰. O mundo da "criação artística" (inspiração, subjetivismo, 'gênio') era preterido e em seu lugar substituíam-se pelo mundo objetivo da produção artística³⁶¹. O objeto artístico, pensado numa instância de produção, era destituído de qualquer caráter metafísico – os *objetos criados passam a integrar o mundo, o mundo exterior,*

(perspectiva) de representação (ver Agnaldo Farias, "Um corpo estranho na arte", "Objeto – cotidiano/arte", Instituto Cultural Itaú, 1999).

³⁵⁸ Pode-se trazer dois importantes exemplos da entrada do objeto, como novo pensamento conceitual da arte e seu lugar privilegiado nas exposições de arte. Na "Primeira Feira DADA Internacional", que aconteceu em Berlim em 1920, havia logo na entrada da exposição o trabalho "Arcanjo prussiano", obra dos artistas John Heartfield e Rudolf Schlichter, que mostrava um manequim vestido como um oficial militar alemão com uma cabeça de porco ("Avant-garde in exhibition"). E na Exposição Internacional do Surrealismo, que aconteceu em Paris no ano de 1938, havia também na entrada o trabalho do artista Salvador Dalí, o "Taxi pluvial", descrita resumidamente nesses termos: um automóvel antigo, parcialmente recoberto por uma planta trepadeira levava estranhos passageiros – um motorista (manequim), com uma cabeça de tubarão, levava uma loira (manequim) com um vestido de noite e salada nos cabelos e sobre ambos caía água intermitentemente, enquanto grandes caracóis passeavam em seus corpos (ver "L'art de l'exposition").

³⁵⁹ Cordeiro, Waldemar, "O objeto" in Amaral, Aracy org., cat. "Projeto construtivo brasileiro na arte.

³⁶⁰ *Os artistas criam, dentro das leis da natureza, objetos que tem um valor histórico na vida social do homem* (Cordeiro, Waldemar in Amaral, Aracy org., cat. "Projeto construtivo brasileiro na arte. Pg. 74). Interessante fazer uma comparação com os músicos concretos, entrevistados pelo maestro Julio Medaglia e analisados por Roberto Schwarz no artigo "Notas sobre vanguarda e conformismo".

³⁶¹ Dentro do entendimento de um objeto de arte ser dado num sistema produtivo, e não expressivo/romântico, remete-se a poesia-objeto do "Plano-piloto para a poesia concreta" (1961) – *O poema concreto é um objeto em e por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas* (Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari in Continente Sul/Sur. Revista do Instituto estadual do Livro, Porto Alegre, nº6, nov/97, p. 107).

*real e banal*³⁶². Com essas formulações, Waldemar Cordeiro lançou suas bases para a constituição do objeto, posteriormente esmiuçado no texto "Novas Tendências"³⁶³ (1963), fundado também na participação do espectador e nas teorias de comunicação de Umberto Eco³⁶⁴.

O Neoconcretismo estabeleceu a crise da representação no plano bidimensional e um novo estatuto da obra de arte. Posicionamentos importantes de dois de seus artistas, Hélio Oiticica e Lygia Clark, foram dados nos textos "A morte do plano" (1960) de Lygia Clark e "Aspiro ao grande labirinto" (1961) de Hélio Oiticica. Mas foi no texto "Teoria do não-objeto" (1959) de Ferreira Gullar, anterior a "Cultura posta em questão", que um olhar mais amplo sobre as pesquisas poéticas dos artistas neoconcretos e, ao mesmo tempo, um anúncio da "questão do objeto", foi vital para se entender os anos 60 na arte brasileira e suas relações com a sociedade³⁶⁵.

Publicada por ocasião da II Exposição Neoconcreta, a "Teoria do não-objeto" fazia uma ressalva inicial - a expressão '*não-objeto*' não pretende designar um objeto negativo ou qualquer coisa que seja o oposto dos objetos materiais com propriedades exatamente contrárias desses objetos³⁶⁶. A negativa, ou oposição, do não-objeto situava-o em relação a um conceito de arte contemplativa e definida em suas linguagens específicas (pintura, desenho ou gravura, por exemplo). O texto propunha a

³⁶² Cordeiro, Waldemar, "O objeto" in Amaral, Aracy org., cat. "Projeto construtivo brasileiro na arte", p. 74.

³⁶³ Trata-se de um texto escrito para a exposição inaugural da Galeria Novas Tendências (São Paulo - dezembro/63) da qual participaram os artistas Alberto Aliberti, Alfredo Volpi, Caetano Fracaroli, Hermelindo Fiaminghi, Judith Lauand, Kazmer Féjer, Lothar Charoux, Luís Sacilotto, Maurício Nogueira Lima, Mona Gorovitz e Waldemar Cordeiro (Cordeiro, Waldemar in Belluzzo, Ana Maria. Waldemar Cordeiro - uma aventura da razão. MAC/USP. 1986. pp. 123-124).

³⁶⁴ (...) a forma como processo construtivo e o papel ativo do espectador na arte atual de vanguarda dão o tiro de misericórdia na poética do objeto em si. É, como descreve Umberto Eco, a "opera aperta", i.e., um objeto não unívoco, que usa signos não-unívocos, ligados por relações não-unívocas (Cordeiro, Waldemar in Belluzzo, Ana Maria. Waldemar Cordeiro - uma aventura da razão. MAC/USP. 1986, p. 123) .

³⁶⁵ Na discussão artística dos anos 60 Gullar voltou a operar com conceitos tradicionais das artes plásticas, em especial o de pintura.

positivação de uma relação mais completa e direta da obra, tornada não-objeto, com o público e com o mundo. Gullar decretou a gênese do conceito do não-objeto ao mesmo tempo que a "morte da pintura" ou do plano de representação da pintura³⁶⁷.

Os anos 60 trouxeram, produtivamente, uma série de questões artísticas experimentais da vanguarda dos anos 50. Os popcretos, o realismo, os parangolés e a conceituação do não-objeto, realizada por Gullar, configuraram a redefinição da obra de arte, vista na perspectiva do objeto³⁶⁸. Ao desenvolver o item 2 do "Esquema Geral da Nova Objetividade", Hélio Oiticica realizou uma gênese do objeto na arte brasileira e, como momento inicial (1954), assinalou a obra de Lygia Clark. O percurso do objeto, criado por ele, passava por sua própria pesquisa plástica, além de Antonio Dias, Rubens Gerchman, Pedro Escosteguy, Waldemar Cordeiro, Grupo Rex, entre outros, passando também pelas idéias do crítico Mário Schenberg sobre o realismo. Desta forma, Oiticica criou uma linearidade histórica (tradição) muito precisa na qual estava inserida a presença do objeto na arte brasileira.

Através do objeto, a 'nova objetividade' estava referida ao Concretismo e Neoconcretismo, passava pela poesia participante de Gullar, pelo Grupo Opinião e pelo Cinema Novo, para depois firmar-se nas experiências iniciais dos anos 60, como as de Lygia Clark, realismo carioca, realismo mágico paulista,

³⁶⁶ Gullar, Ferreira. Teoria do Não-objeto in *Continente Sul/Sur*. Revista do Instituto estadual do Livro, Porto Alegre, nº6, nov/97, p. 121.

³⁶⁷ Ao construir a trajetória das vanguardas, Gullar apontou o caráter não figurativo (abstrato) nas pinturas de Mondrian e Malevitch e argumentou que, ao não mais representarem o mundo aquelas pinturas seriam elas mesmas objetos. Em alinhamento com as vanguardas do começo do século que, ao negarem a representação do mundo em favor da 'apresentação' do mundo, Marcel Duchamp trouxe objetos do mundo real para a arte, assim como o dadaísta Kurt Schwitters, com suas colagens ("Merzbau"). Quando eliminou-se a moldura do quadro e a base da escultura, eliminaram-se também os limites da obra ou suas fronteiras com o mundo real - a obra de arte colou-se ao mundo.

³⁶⁸ Certamente dada num contexto artístico diferente, o preocupação com o objeto se fez presente nos anos 60 também nos Estados Unidos, como atesta o texto de Donald Judd, "Specific objects" (1965) - *Metade ou mais do melhor das obras dos últimos anos não são nem pintura nem escultura. Comumente elas estão relacionadas, de perto ou distantes, de uma ou de outra* (Judd, Donald in "Theories and documents of contemporary arts", p. 114).

popcretos e parangolé. No encadeamento da história recente das artes, construído para situar a gênese do objeto no Brasil, Oiticica fez uso do conceito de 'processo dialético' do crítico Mário Schenberg³⁶⁹. O que já fora apontado em Schenberg como realismo, resultado do processo da 'síntese dialética' da arte brasileira, foi denominado de 'nova objetividade' por Hélio. O conceito da 'nova objetividade', o "estado da arte brasileira de vanguarda atual", procurava apreender a produção de artes plásticas no Brasil através do conceito do realismo em Mário Schenberg, e seu conseqüente modo de operacionalização das diversas pesquisas da linguagem artística.

O objeto trazia, implicitamente, uma posição modificada do espectador no acionamento de seus significados. Assim, a "Participação do espectador na obra de arte" era apresentada como o terceiro item do "Esquema". A "pura contemplação transcendental" da obra de arte era questionada por Oiticica na primeira frase do item 3, posicionada contrariamente a esse "nível" de participação do espectador. O entendimento de participação não estava inscrito num contexto específico das vanguardas modernas, no qual a autonomia do objeto de arte ligava-se eminentemente a sua constituição formal³⁷⁰. Dito resumidamente, problematizava-se a contemplação da obra de arte dada unicamente através de seus parâmetros formais e fora de uma realidade histórica dada. O espectador, colocado frente ao objeto, saía de sua passividade em relação aos acontecimentos

³⁶⁹ Como já visto no capítulo 3, Mário Schenberg em seu texto para o catálogo de Propostas 65 situou o realismo como um "motor" da arte mundial e da brasileira. No caso brasileiro, o realismo era a *síntese dialética das principais correntes da arte do séc. XX* (Schenberg, Mário, cat. "Propostas 65"), como o informalismo, o expressionismo, o surrealismo e o concretismo.

³⁷⁰ Porém seria arriscado supor que aqui no Brasil essa autonomia do objeto artístico já fosse um dado presente ou mesmo que tenha sido compreendida por gerações anteriores de artistas. Esta afirmação não se dá como uma crítica ao projeto moderno brasileiro mas apenas salienta a interconexão de muito da produção artística moderna brasileira aos campos sociais e políticos. A construção da nacionalidade moderna em 22, o projeto abrangente da antropofagia, a arte engajada dos clubes da gravura, atestam que os movimentos artísticos brasileiros estiveram quase sempre ligados a um projeto social e político de nação, algo estranho à constituição clássica da modernidade nas artes plásticas européias, por exemplo.

pois *passaria a agir sobre eles usando os meios que lhe coubessem: a revolta, o protesto, o trabalho construtivo para atingir a essa transformação*³⁷¹.

Como realizado nos dois itens anteriores ("Vocação construtiva" e "Tendência ao objeto"), Oiticica construiu mais uma vez uma trajetória histórica, no caso, a da especificidade da participação do espectador na arte brasileira. A idéia de participação efetiva do espectador, vista como apreensão dos significados da obra³⁷², ligava-se para ele à participação corporal (vivencial) e à participação semântica (intelectiva). Para o artista, a qualificação de uma obra de arte que implicava a participação do espectador, diferente da contemplação, começara no neoconcretismo também com a artista Lygia Clark. Seguia-se, então, uma sùmula de experiências artísticas de artistas mais jovens, como Hans Haudenschild, Solange Escosteguy e Sami Mattar, entre outros. Também foram citadas outras experiências de artistas vindos do concretismo e neoconcretismo, como Lygia Pape, Ivan Serpa, Willys de Castro e a si próprio, mencionando os parangolés. Uma sincronia de movimentações artísticas era mais uma vez realizada e a vanguarda brasileira da 'nova objetividade' fortalecia sua própria tradição³⁷³.

O item 5, "Tendência a uma arte coletiva", poderia ser visto a princípio como apenas um desdobramento do item 3, "Participação do espectador". Mas sua discussão abria-se a uma outra frente, na constituição da 'nova objetividade'. Este item referia-se ao espaço público, ao espaço social onde reunia-se uma determinada coletividade social. Assim é que foram

³⁷¹ "Esquema Geral da Nova Objetividade".

³⁷² Porém o espectador pensado por Oiticica não estava inserido num contexto específico, seja como um ser social, dividido em classe sociais ou vivendo em determinada geografia urbana. O crítico Ronaldo Brito salientou, em sua análise sobre o neoconcretismo, um sentido a-político daquele movimento no que concerne à compreensão da subjetividade. Para seus artistas, o neoconcretismo também não compreendia a subjetividade como efeito do sistema (...) *prendia-se de certa maneira aos valores ontológicos do sujeito* (Brito, Ronaldo, "Neoconcretismo - vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro", p. 74).

³⁷³ Oiticica afirmou, mesmo, uma "linha evolutiva" das artes plásticas, até o aparecimento do objeto.

referenciadas a escola de samba, futebol e "festas de toda ordem", exemplos de espaços sociais nos quais aconteciam reuniões de pessoas, nas circunstâncias mais diversas³⁷⁴. O espaço social estava unido ao espaço da arte e a 'nova objetividade', através do objeto, fazia o trânsito entre estes espaços. Oiticica ampliou as fronteiras do espaço expositivo, espaço público da mostra e vivência da arte, para os espaços da cidade³⁷⁵.

O "Esquema", após pontuar sobre a participação do espectador na obra de arte, determinou a "participação" do artista nos problemas nacionais. O item 4 teve uma importância decisiva, dentro da trama formada pelos itens do "Esquema" em direção à construção da 'nova objetividade', ao propor a "Tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos". Neste item realizou-se o encontro entre as idéias de Ferreira Gullar e Hélio Oiticica, sobre as possibilidades do engajamento político do artista³⁷⁶.

Houve um embate produtivo entre a visão de engajamento, preconizada por Gullar e a de Oiticica. Este trouxe as idéias de Gullar em sua proposta de participação do artista nas questões políticas sociais e éticas do país e mostrou coerência ao incorporar as idéias do poeta, avesso às experimentações formais da vanguarda, no seio de sua proposta da 'nova objetividade'. Ao partir do pressuposto da fundação da base para uma *cultura tipicamente brasileira*³⁷⁷, Oiticica lembrava, em acordo com Gullar, que isto só era possível pela reformulação, ou mudança,

³⁷⁴ No texto "Bases fundamentais para uma definição do parangolé" (1964), Oiticica identificava 'elementos parangolé' na paisagem social e, também exemplar, era a proposição de Lygia Pape, "Espaços imantados" (1968), no sentido de se perceber 'acontecimentos' no espaço urbano.

³⁷⁵ *Museu é o mundo; é a experiência cotidiana: os grandes pavilhões para mostras industriais são os que ainda servem para tais manifestações: para obras que necessitem abrigo, porque obras as que disso não necessitarem devem mesmo ficar nos parques, terrenos baldios da cidade (...)* Oiticica, Hélio, "Programa ambiental" in Catálogo "Hélio Oiticica", p. 103.

³⁷⁶ Carlos Zílio desenvolveu as diferenças de base entre os dois engajamentos no texto "Da antropofagia à Tropicália", tomando como base o texto "Brasil Diarréia", de Oiticica ("O nacional e o popular na cultura brasileira - artes plásticas e literatura", ed. Brasiliense, São Paulo, 1982).

das estruturas políticas e sociais. Para tanto, era necessária a "participação" do artista nos problemas do mundo e a estreita sintonia entre sua produção artística e esta realidade, novamente em acordo com Gullar, ao criticar um certo "esteticismo" das artes.

Ao declarar que *o artista, o intelectual em geral, estava fadado a uma posição cada vez mais gratuita e alienatória ao persistir na velha posição esteticista (...) de considerar os produtos da arte como uma segunda natureza onde se processariam as transformações formais decorrentes de conceituações novas de ordem estética*³⁷⁸, parecia reverberar em Oiticica as posições mais fechadas acerca do engajamento, ou comprometimento do artista, dadas em oposição às pesquisas formais. Porém as formulações de Oiticica, propostas no "Esquema", absorviam a necessidade de engajamento de Gullar, mas estabeleciam outros modos de operacionalização nas poéticas dos anos 60.

O que ele afirmava não estava fazendo eco a uma crítica contrária à abstração ou mais sugestiva à figuração social nas artes plásticas. Para Oiticica o engajamento não tomava forma através da figuração, mesmo que comprometida, ou então num projeto nacional-popular nas artes. Formulava-se a necessidade de uma pesquisa artística de vanguarda sintonizada com a realidade do país e que se dava justamente através das conquistas da idéia do objeto. Assim, por ser uma produção ligada à 'nova objetividade', o conceito de arte não era unicamente dado no plano estético/formal (*posição esteticista insustentável*³⁷⁹) pois pressupunha a tomada de posição frente às condições políticas, sociais e éticas do Brasil - o engajamento era a vanguarda.

O papel conscientizador do artista, que em Gullar era dado de uma maneira mais estrita ao se utilizar a arte como um instrumento de mudança e o artista como um arauto da

³⁷⁷ "Esquema Geral da Nova Objetividade".

³⁷⁸ Idem.

³⁷⁹ Idem.

consciência, foi referendado, num certo sentido, por Oiticica. Mesmo que ele pensasse o artista mais como um propositor (item 6 do "Esquema") e a arte diluindo-se na prática da vida³⁸⁰, rumo a uma outra percepção do artista do seu mundo imediato, o alinhamento junto a Gullar, ao propor que o artista fosse *um ser social, criador não só de obras mas modificador de consciências*³⁸¹, reafirmava mais uma vez um projeto transformador das artes, similar à utopia construtiva brasileira.

O último item do "Esquema", o "ressurgimento do problema da antiarte" era uma afirmação da vanguarda, como proposta da 'nova objetividade'. A antiarte representava uma nova atitude dos artistas, seja no plano individual ou no plano coletivo (social), pelo qual o papel de "criador" era trocado pelo papel de "propositor" ou "educador" - o artista mais do que um produtor, como pensado em Cordeiro, era um gerador e agenciador de sentidos. A antiarte agregava para a arte um valor de comunicação mais amplo junto às pessoas (uma coletividade) e se negaria a uma apreensão "transcendente" (uma vanguarda fechada em si). O objeto, como pensado na 'nova objetividade' era a formulação concreta da antiarte.

Uma das maiores questões da vanguarda foi resumida por Oiticica numa grande pergunta - *como, num país subdesenvolvido, explicar o aparecimento de uma vanguarda e justificá-la, não como uma alienação sintomática, mas como um fator decisivo no seu progresso coletivo?*³⁸² A pergunta foi respondida juntamente com a exposição Nova Objetividade Brasileira e estava fundada nos seis itens do "Esquema". Desta forma, Oiticica mudou a ordem de uma discussão que acompanhou a arte visual brasileira desde o começo dos anos 60, qual seja, o de referendar a vanguarda experimental, propondo um outro estatuto da obra de arte, que tomava como parâmetros a realidade histórica do país.

³⁸⁰ O texto "Aparecimento do supra-sensorial", de Hélio Oiticica, desenvolveu esta idéia.

³⁸¹ "Esquema Geral da Nova Objetividade" (observa-se um modo de engajamento muito aproximado a Lukács).

Oiticica não propôs um rompimento com sua trajetória anterior, o concretismo e neoconcretismo, como fez Gullar, mas construiu uma tradição do debate artístico que tomou a movimentação construtiva como sua gênese. Foi no adensamento das poéticas construtivas, juntamente à produção dos jovens artistas, através do objeto e da participação do espectador, que foi possível a tomada de posição dos artistas nas questões da vida nacional, não extrinsecamente, mas no interior de suas obras.

Os itens do "Esquema" se interpenetravam. O espectador, então participador, pela mudança de paradigma da obra de arte, tornada objeto, era colocado na posição de sujeito da história e consciente de seu contexto social (coletivo). O programa de Oiticica uniu as pontas do pensamento crítico mais atuante das artes plásticas (Mário Pedrosa, Ferreira Gullar, Frederico Moraes e Mário Schemberg) e da produção artística mais significativa dos anos 60. O "edifício conceitual" de Oiticica tinha bases no passado recente do concretismo e neoconcretismo (a vontade crítica era retomada pela participação crítica do artista) e alimentava-se das vanguardas internacionais (Pop, Novo Realismo, Op). Assim, a vanguarda brasileira foi intrinsecamente amarrada no "Esquema" em sua denominação de 'nova objetividade'.

A grande vontade, de artistas e críticos, que alimentava o projeto de construção da vanguarda brasileira estava, muitas vezes, em contraposição àquela tão almejada objetividade. Mas talvez esse fosse o único caminho possível naquele momento, o da reunião (aglutinação) de diversas pesquisas nas artes plásticas para fazer frente a um mundo caótico política e socialmente. A Nova Objetividade Brasileira levantou muitas questões - como conciliar a vanguarda com um comprometimento do artista? Em que medida abdicar da autonomia de significação da obra de arte moderna sem deixá-la à mercê das condições contextuais (sociais

³⁸² Idem.

e políticas) e torná-la panfletária? Ao se reificar o espectador (participador), não se estaria fragilizando a concreção semântica da obra? Como estabelecer ligações artísticas, de fato, com o passado recente do concretismo e neoconcretismo? Como pensar a constituição absolutamente revolucionária da categoria do objeto num regime militar? Como propor uma arte coletiva quando os espaços públicos estavam sob controle? Como ler criticamente as influências experimentais da arte internacional? Essas questões, às vezes contradições, perpassavam os anos 60 - da adversidade vivia-se!

III - OBRAS DA EXPOSIÇÃO NOVA OBJETIVIDADE BRASILEIRA

Se o "Esquema" representou uma súmula das preocupações da 'nova objetividade', desde suas colocações teóricas às referências históricas (nos itens sobre o objeto, a participação do espectador e a tomada de posição do artista), a exposição Nova Objetividade Brasileira, através das obras mostradas aprofundou e ampliou criticamente as discussões. A polissemia das obras, mais corretamente denominadas objetos, pôs à prova as premissas de um projeto de uma vanguarda experimental e engajada no Brasil.

O momento inaugural para a "tomada de posição do artista", ou seu engajamento, para Oiticica foi a obra do artista Pedro Escosteguy, "Pintura tátil" (técnica mista, 46x70,5 cm, 1964, fig. 14), dada pelo seu caráter objetual. Ela foi uma resposta direta de Escosteguy ao golpe militar de 1964, evidenciada num pano vermelho com a inscrição "pintura tátil" e "1964", que recobria uma superfície de madeira texturada, pintada de negro e com manchas vermelhas. Na superfície texturada lia-se, no canto superior esquerdo, a inscrição "Noite violenta esta" e, no canto superior direito, "os olhos vazados". O desvelamento da pintura era alcançado, literalmente, ao se levantar o véu. Sobre ele uma superfície rugosa criava acidentes para o olhar e também, se assim fosse percebida, pelas mãos - o espectador ao "vê-la" com

as mãos³⁸³, implicava outros sentidos na visão. A condição da cegueira ("os olhos vazados"), requeria uma outra visão, dada pela mão e corpo ("pintura tátil") e ao engajá-lo a participar, levado pelas texturas da madeira, ao levantar o véu vermelho e ao deparar-se com os breves textos, o espectador vislumbrava a violência subjacente às suas inscrições, cores e estranheza.

Um trabalho também diretamente relacionado ao momento político, apresentado em Nova Objetividade Brasileira, foi o de Carlos Zílio³⁸⁴. A trajetória do jovem artista foi muito sintomática, no sentido de se refletir sobre determinada produção engajada da época, seus questionamentos e possibilidades. Um de seus trabalhos apresentados na exposição foi "Visão total" (eucatex, tinta vinílica, acrílico, plástico, 84x73 cm, 1967, fig. 15). A cegueira, referida no trabalho de Escosteguy, ligada à possibilidade e necessidade de outras percepções da realidade, no trabalho de Zílio associava-se à alienação ou ignorância à respeito de uma situação. Apenas uma das figuras, no retângulo do quadro, apresentava-se descoberta (fora do plástico) e sem tarja nos olhos, metaforizando uma situação de conscientização ou liberdade - o processo de ver estava ligado à consciência do real. O caráter direto da leitura de "Visão total" era índice da necessidade comunicativa ligada à nova figuração e, também, às inquietações do artista. Sua

³⁸³ Ou então apreendê-la pela hapticidade do olhar, o que de qualquer maneira trazia uma objetivação de suas qualidades pictóricas intrínsecas.

³⁸⁴ Carlos Zílio nasceu no Rio de Janeiro em 1944. As exposições da nova figuração argentina (Galeria Relevo/1965) e Opinião 65 tiveram uma importância capital em sua formação. Anteriormente a essa descoberta, Zílio fora aluno de Iberê Camargo no Instituto de Belas Artes no Rio de Janeiro (1963-1964). Primeiramente um aprendiz de viés expressionista (nas aulas com Iberê, onde seria colega de Carlos Vergara) e depois a nova figuração, com seu caráter mais pop e imediato, forneceram as bases, juntamente com pesquisas sobre o construtivismo e Duchamp, de seu trabalho inicial. *A Opinião foi realmente uma revelação para mim. Eu estava aquém da Opinião. Eu me lembro claramente de dois trabalhos que me impressionaram muito: o do Antonio Dias e o do Gerchman* (cat. Carlos Zílio - arte e política/1966-1976, MAM/RJ, Entrevista, 1996, p. 15).

questão mais premente era a de como conciliar o fazer poético com a luta política e de que maneira transformar a arte em veículo de mudanças. Tal união entre arte e política foi, porém, dissociada na trajetória de Zílio, restando somente sua ação direta posterior no campo político³⁸⁵.

A mesma necessidade urgente de comunicação que acionava a significação no trabalho de Zílio, manifestava-se na obra "Buum!" (óleo, látex, chapa galvanizada sobre chapa de fibra de madeira e madeira, 109x81,5x61 cm, 1966, fig. 16), de Marcelo Nitsche³⁸⁶. Tratava-se da apropriação iconográfica de um sinal de trânsito (algo como um siga à esquerda) que foi modificado por um acontecimento - uma continuidade do percurso do sinal de trânsito saiu para fora dos limites circunscritos da placa e terminou numa evocação de acidente, o "Buum!". A superfície bidimensional da placa era estourada pela continuidade da indicação de direção, dada no plano tridimensional. O objeto caracterizava-se pela negação do plano representacional (idealista) em direção ao mundo e "Buum!" era seu "sinal". A pesquisa artística de Nitsche trazia um senso de humor que diferenciava-a da de Carlos Zílio. A ironia do artista carioca jogava com a sensação de opressão e violência política, e a de Nitsche jogava com o absurdo e o farsesco da situação política instalada.

A constituição do objeto, ligada à passagem do plano bidimensional ao plano tridimensional, apareceu em outras obras,

³⁸⁵ Posteriormente, neste mesmo ano (1967), Zílio realizou sua obra/múltiplo "Marmita" (alumínio, plástico, papier maché, 18x10,5x6 cm), mas a urgência da palavra "Lute" inscrita sobre uma cabeça anônima falou mais alto para o artista, que abandonou em seguida o fazer artístico para ingressar na resistência política armada ao regime ditatorial. Assim, é que em entrevista de 1996, declarou o artista as limitações de um projeto de arte política na época - *ele (o movimento artístico dos anos 60) não atingiria seus objetivos, não seria operacional (...) e a minha derradeira tentativa de provocar a união dessas duas coisas foi a 'marmita'* (cat. Carlos Zílio - arte e política/1966-1976, MAM/RJ, Entrevista, 1996,, p. 16).

³⁸⁶ Marcelo Nitsche nasceu em São Paulo em 1942 e desde cedo caracterizou seu trabalho pela pesquisa multimídia (vídeos e instalações). Os "objetos infláveis" (realizados a partir de 1968) tornaram-se suas obras mais conhecidas

com resultados e discussões diversas. Em "Cântico dos cânticos" (tinta automotiva sobre acrílico, 119x130x13 cm, 1967, fig. 17) de Glauco Rodrigues³⁸⁷, a sugestão do texto bíblico estava encarnada numa mulher nua, pintada sobre placa luminosa, em relevo, da empresa petrolífera Shell³⁸⁸. Religiosidade, consumo, combustível e erotismo juntavam-se num objeto que equiparava, clinicamente, diferentes vetores. Rodrigues, ao misturar imagens, justapunha diferentes valores, sinalizando uma compreensão nacional da Pop, que caracterizava-se pela afirmação do conteúdo das imagens e, através de sua justaposição ("colagem"), elaboração de novos sentidos³⁸⁹.

A obra "Glu-Glu-Glu" (estofados, madeira pintada com tinta acrílica, elementos de gesso e plástico, 110x63x3 cm, 1966, fig. 18), de Anna Maria Maiolino³⁹⁰, apresentava desenhos que ganhavam corpo sobre um plano. A voracidade da permanente ingestão de imagens, informações ou fatos, personificada num ser que apresentava-se só como uma vontade de comer, era enquadrada no que poderia ser pensado como algo similar a uma tela de televisão. A velocidade voraz da realidade, da mídia e do consumo, oferecia uma nova contrapartida ao cinismo mais contemplativo de "Cântico dos cânticos", de Rodrigues. Ao consumo sensual e religioso das imagens de Rodrigues, era oferecida uma máquina-devoração - boca aberta, grito, sons peristálticos, vísceras à mostra - mais contundente, no trabalho de Maiolino - digestões diferentes de um mesmo período histórico.

³⁸⁷ Glauco Rodrigues nasceu no Rio Grande do Sul em 1929. Teve importante atuação nos Clubes de Gravura, nos anos 50, ligados à pesquisa iconográfica de elementos de identidade regionais.

³⁸⁸ Em 1968 o artista Carlos Vergara realizou a obra "Auto-retrato com índio Carajá" (acrílica sobre acrílico moldado, 80x126x15 cm), onde surge a representação de dois índios da cultura Carajá ladeando o retrato do artista, pintados num acrílico que simula um luminoso da empresa petrolífera Texaco.

³⁸⁹ O "caráter crítico" da Pop nacional (e latino-americana) residia, talvez aí. Nisto diferenciava-se da Pop norte-americana, que buscava um grau zero de significação das imagens.

³⁹⁰ Anna Maria Maiolino nasceu na Itália em 1942 e realizou sua formação artística em Caracas (Venezuela) e Rio de Janeiro.

Waldemar Cordeiro, na obra "Texto aberto" (madeira e fotografia, 31x197 cm, 1966, fig. 19), engaja o espectador na manipulação de uma dada informação, no caso, um texto. Sobre uma superfície de madeira, a parte superior e a inferior do texto podiam ser movidas criando outras leituras e, mesmo, novos padrões de letras. Ao consumo de informações, seja da mídia ou da indústria cultural, o trabalho de Cordeiro devolvia ao espectador a possibilidade de participação semântica mais ativa. A constante reinvenção dos códigos de informação era uma das premissas das pesquisas de Cordeiro dos anos 60 e a sua proposição não se fechava numa ordem indicial única, nem em resultados previsíveis, mas abertos³⁹¹.

Estavam também presentes na exposição Nova Objetividade Brasileira artistas que traziam uma discussão mais diretamente ligada à abstração geométrica, como Amilcar de Castro e Franz Weissmann (artistas convidados), além de Aluísio Carvão e Ivan Serpa³⁹². Outros, tinham inscritas suas experiências com a abstração geométrica, mas agregavam novas linguagens e discussões estéticas. Assim deu-se a participação do artista Maurício Nogueira Lima³⁹³, que partiu de sua experiência concreta para, a partir daí, encaminhar os desdobramentos de sua nova poética visual³⁹⁴.

Uma das possíveis obras apresentadas por Nogueira Lima, uma vez que a imagem do catálogo difere das pinturas encontradas nos

³⁹¹ O título da obra estava certamente ligado ao texto e às idéias de Umberto Eco.

³⁹² Ivan Serpa, que participara de Opinião 65 com grandes pinturas de caráter expressionista, participou de Nova Objetividade Brasileira com seus trabalhos denominados "Construções", nos quais retoma uma discussão construtiva mais livre, ao criar 'assemblages' com formas geométricas de madeira sobre um plano (remetendo às suas colagens com papéis do período concreto).

³⁹³ Maurício Nogueira Lima nasceu em Recife em 1930 e dois anos depois mudou para São Paulo. Fez parte do Grupo Ruptura e em 1956 participou da I Exposição Nacional de Arte Concreta, MAM/SP.

³⁹⁴ Ao compartilhar com Cordeiro a crise do concretismo paulista, o artista fez experimentações com colagens de palavras e signos gráficos em seus trabalhos. Suas experiências com palavras e imagens coladas estenderam-se até 66/67 quando começou a pintar diretamente na tela, resultando daí uma figuração muito assemelhada com as pesquisas da época. Porém sua significação estava muito mais próxima da arte concreto-semântica, e suas relações com o

livros disponíveis, era a obra "Pshiuuu!" (tinta em massa sobre madeira aglomerada, 100x100 cm, 1967, fig. 20)³⁹⁵. O rigor da construção, negando qualquer pincelada expressiva, a leitura aberta proposta pela expressão "Pshiuuu!" e uma figuração³⁹⁶ (botas do Batman? botas militares?) desvestida de significados simbólicos, investia apenas nos elementos gráficos de comunicação imediata, ou design, como pensava o artista. A obra de arte aproximava-se de ser um signo puramente plástico, que já fora uma das bases do concretismo paulista, e, ao mesmo tempo, de uma linguagem Pop mais aproximada de sua vertente norte-americana.

Maurício Nogueira Lima absorveu a linguagem da arte Pop através de sua reflexão e experimentações no movimento da abstração geométrica paulista. Num sentido inverso, Raymundo Colares³⁹⁷, outro artista participante de Nova Objetividade Brasileira, fez uma leitura da abstração geométrica a partir do caminho aberto pela discussão da arte Pop. Suas obras, apresentadas na exposição, faziam parte de sua série Ônibus e, por não haver uma indicação precisa de qual obra foi exposta, sua análise tomou como exemplo a obra "Ônibus 730" (tinta industrial s/ madeira, 70x75 cm, s.d., fig. 21)³⁹⁸.

Novo Realismo francês, do que com uma idéia de conteúdo mais narrativo da pintura, como notava-se em Gerchman ou Dias, por exemplo.

³⁹⁵ Porém ambas trazem uma figuração semelhante e as mesmas discussões formais e conceituais. Tomou-se para análise a obra reproduzida no catálogo "Bienal Brasil século XX", Fundação Bienal de São Paulo, 1994, p. 399.

³⁹⁶ *A figura para mim não tem o mesmo sentido que tem para um artista expressionista. O desenho de um rosto ou outra coisa qualquer equivale a um "design". A figura tem que ser conhecida: a bota do Batman, o "balloon". A comunicação é a única coisa que importa, comunicação industrial, moderna. Minha arte é pragmática no sentido da comunicação. Antes eu era mais sintático. Hoje, preocupa-me a semântica. Objeto ou pintura, a obra tem que ter significados, ser semântica* (Maurício Nogueira Lima citado por Frederico Moraes em "Como é a vanguarda paulista?", Revista GAM, n.5, abril/67, p.9).

³⁹⁷ Raymundo Colares nasceu em Minas Gerais em 1944. Ao transferir-se para o Rio de Janeiro, inicia sua produção artística. Participou de importantes exposições da época, como a da representação brasileira na Bienal de Paris (1969) e do Salão da Bússola (1969).

³⁹⁸ Nos catálogos "Raymundo Colares" (Galeria de Arte Centro Empresarial Rio, Rio de Janeiro, 1986) e "Raymundo Colares - trajetórias" (Centro Cultural Light, Rio de Janeiro, 1997), há um depoimento do artista afirmando que participou da exposição com as obras "Ocorrências de uma trajetória" e

A série *Ônibus*, de Colares, estava estruturada numa construção formal precisa e geométrica, vista em suas linhas retas e áreas chapadas de cor. Porém, era uma precisão inserida num pensamento que juntava um conceito de dinamismo e velocidade, inspirados na poética futurista, relativos à movimentação da vida moderna e aos ritmos da cidade e da cultura de massa. Raymundo Colares partiu de uma idéia de progresso, pela referência aos ônibus e à velocidade³⁹⁹, mediada por uma vontade de compreensão do Neoplasticismo, em especial Mondrian, numa chave que misturava referências internacionais às nacionais. A poética de Colares, neste sentido, aproximou-se da de muitos artistas dos anos 60 pela mescla de referências da vanguarda construtiva, da informação Pop e do comentário crítico ao contexto brasileiro, no caso de Colares, à cidade e seus fluxos de espaço e tempo.

Duas obras, em especial, colocaram em questão a maneira pela qual era pensada a "participação do espectador". Foram as obras "Adoração (altar para Roberto Carlos)" (catraca de ferro, veludo, montagem de imagens religiosas, tela pintada e néon, 260x252 cm, 1966, fig. 22), de Nelson Leirner⁴⁰⁰, e "O altar (agora dobre os joelhos)" (objeto em madeira pintada com tinta acrílica, espelhos e almofadas de cetim, 200x144x144 cm, 1966, fig. 23), de Rubens Gerchman. Leirner trouxe o universo da indústria fonográfica (Roberto Carlos) e sua criação de mitos para a cultura de massa. Junto ao culto do universo da indústria cultural, o artista colava o universo religioso, fundindo-os num mesmo apagamento de significações e numa operação semelhante ao "Cântico dos cânticos" de Glauco Rodrigues. Ao espectador era dada a "fé", seja na religião ou no progresso dos meios de comunicação (e seus ídolos). Ao passar pela catraca, estava-se

"Ultrapassagem - pista livre". Porém tais obras só foram encontradas em seus catálogos, com datação posterior à exposição.

³⁹⁹ ver texto de Paulo Venâncio no catálogo "Raymundo Colares - trajetórias".

⁴⁰⁰ Nelson Leirner nasceu em São Paulo em 1932. Após retornar dos Estados Unidos, iniciou estudos de arte em 1956. Em 1966 fundou, juntamente com Geraldo de Barros, Wesley Duke Lee e outros, o Grupo Rex.

interagindo com a obra ou concordando com aquela situação? E adentrar o veludo vermelho representava o prêmio para aquela passagem? Ao trazer o universo subjetivo do espectador, seja a religiosidade ou suas referências culturais (mesmo vindas da indústria cultural), Leirner colocava uma dúvida - quem era aquele homem ou mulher, espectador da obra, e qual era sua participação efetiva na obra, ou pensando mais amplamente, na sociedade?

O trabalho de Gerchman confundia mais ainda o espectador, já aturcido com o trabalho de Leirner. Na dúvida sobre seu papel de espectador, ele "participava" do grande objeto do artista, ajoelhava-se nas almofadas coloridas, inclinava suas costas em direção a uma figura recortada, sobre um fundo de raios intensos, e colocava sua cabeça no espaço reservado a ela. E o que ele veria? Nada além do reflexo de sua face, multiplicado pelo jogo de espelhos, embrulhado nos "raios intensos". A posição ajoelhada, própria para rezar, implorar ou colocar-se numa posição de inferioridade, colocava o espectador numa posição algo ridícula - esperava-se algo que não era dado. A participação tinha como "prêmio" um confronto consigo próprio e sua impotência. Após utilizar em sua pintura a cultura da classe média das cidades, dos "Concursos de Miss", do fanatismo do futebol e das premiações de programas de televisão, Gerchman colocou o espectador "dentro" de seu próprio universo.

Situado entre a ironia da relação "ruidosa" do culto religioso ou culto pop, de Gerchman e Leirner, posicionava-se o objeto "Revólver" (acrílico sobre madeira, 114x199x55 cm, 1966, fig. 24) de Roberto Magalhães, como uma interrogação muda. O grande revólver de madeira trazia na culatra duas efígies, de um lado a representação de uma cabeça e de outro a representação de um militar (uniforme e quepe verde). O universo do artista, tão afeito ao uso de um desenho intimista, quase iluminura, ganhou uma grande escala e postava-se de maneira desafiadora junto aos espectadores. O imenso objeto assustava e, ao mesmo tempo, tinha

um distanciamento jocoso, pois assemelhava-se a um brinquedo. A obra de Roberto Magalhães unia o ridículo do revólver gigantesco à sua ameaça real, a aceitação daquele estar de coisas e do estado de violência e exceção política que vivia-se.

A exposição Nova Objetividade Brasileira trouxe também, fator inédito para a época, a presença de três fotógrafos e dois cineastas. Em suas especificidades, estes trabalhos realizados na linguagem do cinema e da fotografia enriqueceram as discussões do panorama de idéias que representou a exposição. Ao pensar a participação do espectador na obra de arte, não esqueceu-se do cinema, que constitui-se como uma manifestação artística coletiva, por excelência. Operando em outra chave dentro da indústria cultural nascente no Brasil, uma das estratégias de Nova Objetividade Brasileira talvez fosse o de aproximar aqueles dois públicos, o das exposições de arte e o do cinema. Além do mais, tendo como uma de suas premissas a discussão da antiarte ligada à nova conceituação e estrutura da obra de arte, outros tipos de linguagens adicionaram novos elementos para a reflexão visual.

O filme "Ver ouvir"⁴⁰¹ foi produzido, escrito e dirigido por Antonio Carlos da Fontoura no ano 1966 (16 mm, colorido, 20 min). O filme era formado por quatro segmentos: "Roberto Magalhães: um jogo de espelhos" (num cenário de parque de diversões, depoimentos do artista sobre sua trajetória desde sua infância), "Antonio Dias: preparação para o contra-ataque" (a casa e ateliê do artista, visita a uma exposição), "Rubens Gerchman: os desconhecidos" (suas pinturas colocadas na rua e perguntas aos passantes sobre alguns de seus significados) e "Ferreira Gullar: a pintura fala" (uma espécie de amarração conceitual dos artistas e um clima da arte daquele momento).

O filme de Fontoura foi uma resposta sensível às manifestações radicais dos três artistas na cidade do Rio de

⁴⁰¹ "Brasilianas 17" ("Heitor dos prazeres", "Ver ouvir", "Chorinhos e chorões" e "Brasília, segundo Alberto Cavalcanti"), cópia em vídeo NTSC, editado e distribuído por Funarte/DECINE-CTAv, Ministério da Cultura, 1998.

Janeiro, Antonio Dias, Rubens Gerchman e Roberto Magalhães⁴⁰². Suas imagens "costuravam" aquelas três poéticas na tessitura da cidade e na discussão de seu tempo (linguagem da arte e sociedade). O último segmento, com texto/poesia narrado e de autoria de Ferreira Gullar⁴⁰³, assemelhava-se a uma outra declaração de vanguarda, mais cifrada, ao detectar no seio da cidade contemporânea (1966), entre seus novos circuitos e caos, a presença de uma arte (pintura) que ainda preservava a vontade de comunicação e apontava um rompimento de linguagens.

O filme "A opinião pública"⁴⁰⁴, com direção estreante de Arnaldo Jabor, no ano 1966, fez uma radiografia contundente da classe média brasileira (carioca). Sua narrativa mostrou a alienação dos jovens, seu imediatismo, despolitização, relações amorosas, ideais de sucesso individuais e falta de perspectivas. Também problematizou a posição da mulher e a realidade da classe média, reacionária e manipulada, que isentava-se de preocupações políticas. Foram retratados ícones da cultura de massa da classe média - Jerry Adriani, Chacrinha, Clóvis Bornay, "sheik de Agadir" - que bem poderiam figurar nas pinturas de Gerchman, Tozzi ou Vergara. Porém qual era a diferença entre o público que apreciava (e consumia) esses artistas plásticos e o que consumia aqueles ícones?

⁴⁰² Segundo depoimento do diretor, o filme nasceu da impressão intensa que ele teve ao se deparar, numa exposição da Galeria G4, em Copacabana, com o trabalho de três jovens artistas, Roberto Magalhães, Antonio Dias e Rubens Gerchman, simplesmente devastadores na visualidade com que, em seus trabalhos, transmutavam a cacofonia da cidade contemporânea (texto publicado na contracapa da embalagem do vídeo "Brasilianas 17").

⁴⁰³ No tumulto de vozes e barulhos/slogans, casas de disco, invisíveis circuitos elétricos/a cidade simultânea se cria e se decifra/sua realidade é um alarido/a fala da cidade, unânime e fragmentária/se faz ouvir por toda parte/dentro desse tumulto, a pintura/um homem que pinta, fala/os espelhos da infância, as máscaras da violência, as caixas da solidão/mercadorias que a cidade consome disfarçadas em refrigerantes, notícias de guerra, baterias de cozinha/a pintura fala/e o mesmo alarido que lhe sufoca a voz, a faz gritar com slogans, o sonho, o amor, a solidão/a linguagem se rompe. (Não havendo indicação nos créditos do filme, considerou-se esse texto, transcrito a partir do filme, como do poeta.)

⁴⁰⁴ "A opinião pública" (Coleção Arnaldo Jabor), cópia em vídeo NTSC, editado e distribuído por Europa Filmes, São Paulo, 1998.

Os fotógrafos incluídos na exposição Nova Objetividade Brasileira foram David Usurpator, Pedro Moraes e Fernando Goldgaber. Através do artigo "Fotografia e objetividade no MAM", de Mário Barata⁴⁰⁵ foi possível conhecer alguns trabalhos expostos por eles. Segundo o crítico, o trabalho de Pedro Moraes caracterizava-se como uma "poesia de protesto" (sem especificar de que maneira), o de Fernando Goldgaber debruçava-se numa pesquisa sobre raízes de árvore e, aparentemente a mais interessante das três propostas, a de David Usurpator, apresentava uma série de fotografias sobre dejetos, lixo e aterros sanitários. Usurpator envolveu-se na questão social ligada ao lixo (fome, exclusão social) e ao seu caráter iconográfico ligado à negação dos produtos da sociedade de consumo e crítico em relação aos detritos produzidos por ela.

De maneira igualmente presente no "Esquema", seja a vocação construtiva, o caráter objetual das obras, a tomada de posição crítica do artista, a participação do espectador, as proposições coletivas ou novo conceito operatório de antiarte, mostravam-se os itens do programa da vanguarda nacional, manifestos e emaranhados, em muitas obras expostas em Nova Objetividade Brasileira. Mas dois dos itens no "Esquema", a tomada de posição do artista e o caráter objetual das obras, dito por Oiticica como fundamental, punham-se numa posição privilegiada, a partir da qual todos os outros itens do "Esquema" gravitavam. Em uma exposição de arte a participação do espectador foi historicamente construída e definiu-se como seu maior propósito, seja ela da contemplação à leitura semântica ou corporal das obras. Assim, na exposição Nova Objetividade Brasileira, diferente do "Esquema" a participação do espectador definiu com mais clareza os passos de uma vanguarda nacional, denominada de 'nova objetividade'.

A participação do espectador, nas obras analisadas até aqui, apontou alguns modos específicos de se produzir uma significação

⁴⁰⁵ Revista GAM, n. 6, maio de 1967

estética. As pinturas de Nogueira Lima ("Pshiuu") e de Raymundo Colares ("Ônibus") pediam compreensões diferentes do espectador, a primeira o descolar-se da significação original da imagem, no sentido de tornar-se apenas um signo visual, Colares requisitava para sua pintura exatamente o contrário, e a referência aos grafismos dos ônibus urbanos tinha que ser levada em conta para o entendimento de sua obra. De um caráter mais objetual, por sua negação do plano bidimensional, as obras de Zílio ("Visão total"), Nitsche ("Bumm!"), Maiolino ("Glu-glu-glu"), Magalhães ("Revolver") e Rodrigues ("Cântico dos cânticos") pediam ao espectador uma chave de leitura que ia do alegórico, passava pelo cínico até o mais dramático.

Requisitando uma leitura intelectual do espectador, ao mesmo tempo que sua participação corporal e sensível, os artistas Leirner ("Adoração"), Gerchman ("O altar"), Escosteguy ("Pintura tátil") e Cordeiro ("Texto aberto") pensavam o público de maneira distinta. Escosteguy referendava o espectador com uma informação, o significativo ano de 1964, e assim encaminhava a participação tátil do espectador. Cordeiro, dentro de suas pesquisas de teoria da comunicação, apresentava um texto, qualificado como tal por formar-se de letras numa seqüência horizontal, e pedia ao espectador sua desmontagem/remontagem. As propostas de Gerchman e Leirner, importantes para se entender os limites apresentados pela exposição Nova Objetividade Brasileira, "convidavam" o espectador a pensar sobre si próprio. Sua imagem reverberava nos espelhos de Gerchman e seu imaginário gravitava entre imagens religiosas e de ídolos da cultura de massas. Quem era aquele espectador aturdido frente aos trabalhos, às proposições do "Esquema" e, numa visão mais abrangente, à situação do país?

Três outros projetos, em Nova Objetividade Brasileira, pensaram também, de perto, quem era o espectador, o público em geral, e assim, assinalaram o prosseguimento, limites e desdobramentos da vanguarda brasileira, chamada de 'nova

objetividade'. O ambiente "Tropicália" (fig. 25) de Hélio Oiticica era, em suas palavras, uma espécie de sùmula das preocupações do estado de arte de vanguarda no Brasil. Tropicália era formada por dois penetráveis, PN2 "Imagético" e PN3 "A pureza é um mito", além dos poemas-objeto de Roberta Oiticica. Sua ambientação era dada por plantas tropicais, seu chão foi recoberto com areia e pedra brita e havia, originalmente, a presença de uma arara viva.

Dentro das pesquisas de Oiticica, Tropicália trazia sua herança construtiva para dentro das movimentações da vanguarda dos anos 60, notadamente a arte Pop e o Novo Realismo. Ao apropriar-se da arquitetura das favelas, de sua precariedade, o artista trouxe para o campo artístico sua vivência "de estar pisando a terra" outra vez⁴⁰⁶, isto é, de estar em contato com o que havia de mais enriquecedor na cultura brasileira⁴⁰⁷. Na somatória de referências constantes em Tropicália (herança construtiva, favelas, samba, morro, "mata virgem tropical"), o espectador era incitado a participar e vivenciar o ambiente.

O espectador, ao percorrer Tropicália, ia construindo a si próprio como sujeito. Tropicália demandava dele uma participação que se ia adensando à medida que fosse percebendo os elementos do ambiente. Havia uma primeira estimulação sensorial, a qual o espectador era exposto - *para entrar em cada 'Penetrável' era o participante obrigado a caminhar sobre areia, pedras de brita*⁴⁰⁸ - numa operação de "descondicionamento" cultural⁴⁰⁹, no sentido de não estabelecer uma leitura apenas intelectual (racional) do

⁴⁰⁶ Oiticica, Hélio, "15 de maio de 1967" in *Aspiro ao grande labirinto*, p. 99.

⁴⁰⁷ Para um desdobramento das proposições da "Tropicália" em relação ao movimento Tropicalista, na música, ver o livro de Celso Favaretto, "A invenção de Hélio Oiticica" (pp. 144-151).

⁴⁰⁸ Oiticica, Hélio, "15 de maio de 1967" in "Aspiro ao grande labirinto", p. 99.

⁴⁰⁹ Oiticica denominou de "descondicionamento" social as percepções de Tropicália, comparadas à vivência nos morros cariocas.

ambiente⁴¹⁰. Em segundo lugar havia uma ambientação, calculadamente natural, toda composta com folhagens e relevos no chão (de terra, areia ou pedra), além de poemas-objetos, espalhados e escondidos, de autoria de Roberta Oiticica⁴¹¹. O espectador adentrava um cenário tropical, de caráter precário, em oposição, por exemplo, ao cenário cerimonioso e elaborado de "Adoração" de Leirner.

A ambientação de Tropicália encerrava dois penetráveis, PN2 "Imagético" e PN3 "A pureza é um mito". O penetrável PN3 "A pureza é um mito" tinha estrutura de madeira e na porta guardava um recipiente com pigmento, como num bólido. O espectador era circundado por um ambiente na cor vermelha e sua percepção da cor era dada através de todo seu corpo. O penetrável, numa afirmação que remontava ao processo da "antropofagia" de Oswald de Andrade, trazia em seu título uma referência ao processo de miscigenação da cultura brasileira no qual, certamente, uma idéia de pureza era um mito⁴¹².

Postado ao lado do penetrável PN3, estava o penetrável PN2 "Imagético". O percurso do espectador no penetrável PN2 levava-o, através das paredes de ripas, preenchidas com tecidos coloridos e estampados, a um pequeno ambiente no qual uma televisão permanecia permanentemente ligada. A percepção sensível da pedra e da areia no chão, a apreensão corporal da cor (no PN3 "A pureza é um mito"), a consciência das estruturas dos penetráveis estarem remetidas à arquitetura precária das favelas e as poesias de Roberta Oiticica, criavam as informações as mais diversas no espectador. A experiência estética ia se

⁴¹⁰ (...) é a definitiva derrubada da cultura universalista entre nós, da intelectualidade que predomina sobre a criatividade - é a proposição da liberdade máxima individual como meio único capaz de vencer essa estrutura de domínio e consumo cultural alienado (Oiticica, Hélio, "4 de março de 1968" in "Aspiro ao grande labirinto", p. 108).

⁴¹¹ No "Projeto Cães de Caça" (1960), Hélio já havia "apropriado-se" os trabalhos de Reynaldo Jardim (Teatro Integral) e de Ferreira Gullar (Poema Enterrado).

⁴¹² (...) na verdade, quis eu com a 'Tropicália' criar o 'mito da miscigenação' - somos negros, índios, brancos, tudo ao mesmo tempo (Oiticica, Hélio, "4 de março de 1968" in "Aspiro ao grande labirinto", p. 108).

mesclando com a realidade nacional (mito do país tropical "exuberante") e sua escassez (a favela), criando um acervo de imagens para cada "participador".

A televisão, no final do percurso do PN2 "Imagético", cercava o espectador e o transportava para o mundo das imagens da comunicação de massa. Após ser "engolido" pela cor, o espectador era "engolido" pelas imagens. Porém a voracidade da televisão, feito o trabalho "Glu-glu-glu" de Maiolino, era neutralizada, para Oiticica, pela vivência total do espectador em Tropicália. À discussão da figuração, Oiticica colocava a discussão da produção de imagens de mídia e sua rede nacional de produção⁴¹³. As imagens já guardadas pelo espectador (táteis, visuais, lúdicas) garantiriam a ele um discernimento crítico com relação à televisão⁴¹⁴. O espectador, na intenção de Oiticica, tornado sujeito histórico pela presentificação da obra e sua significação, tornava-se "participador", num sentido bem mais abrangente que o estético.

Lygia Clark⁴¹⁵, pontuada no "Esquema" por seu pioneirismo na participação do espectador na significação da obra, mostrou em Nova Objetividade Brasileira, entre outros, o trabalho "O eu e o tu" (fig. 26), da série Roupa-corpo-roupa. Juntamente com a arquitetura social e da cor, apresentada por Oiticica em Tropicália, Clark apresentou sua arquitetura biológica, estruturas nas quais se entrava em relação e contato consigo e com o outro⁴¹⁶. O espectador era instado, através do uso da

⁴¹³ Nos anos 60 Waldemar Cordeiro fazia algumas obras discutindo a presença dessas imagens da mídia como "Jornal" (1964), "Massa s/ indivíduos" (1964), "Indivíduo s/ massa" (1966) ou "O beijo" (1967).

⁴¹⁴ *Considero isto como um exercício experimental da imagem, a tomada de consciência, pela experiência de cada um que penetre aí, de que o mundo é uma coisa global, uma manipulação das imagens e não uma submissão a modelos preestabelecidos* (Pedrosa) (Oiticica, Hélio, "15 de maio de 1967" in "Aspiro ao grande labirinto", p. 100).

⁴¹⁵ Lygia Clark nasceu em Minas Gerais em 1920. Em 1947 transfere-se para o Rio de Janeiro. Tem participação no Grupo Frente e depois no movimento Neoconcreto. Suas obras "Bichos" (1960-1964) marcam o ponto no qual sua trajetória dentro do projeto construtivo soma-se às preocupações com o estatuto da obra da arte e na participação do espectador em sua significação.

⁴¹⁶ A pesquisa de Lygia Clark, que dentro da movimentação construtiva já havia aberto espaço para a arquitetura ("Maquete para interior nº 1", 1955), volta-

vestimenta construída para ser usada por duas pessoas, um homem e uma mulher, para o prazer ou constrangimento da descoberta do outro⁴¹⁷. O encontro com o outro, primeiro índice da formação de um grupo social, era um dos resultados de sua participação. Clark operava no nível mais imediato do sujeito (corpo, percepção, imaginário, conflitos) e aí erigia suas proposições. O espectador, que havia saído da experiência estética e ambiental de Oiticica, defrontava-se, através de "O eu e o tu", com uma imagem de si e do outro.

Um tensionamento da idéia de objeto foi dado pela artista Lygia Pape⁴¹⁸ em suas obras "Caixa de formigas" (acrílico, formigas, texto, carne, 35x25x10 cm, 1967, fig. 27) e "Caixa de baratas" (acrílico, baratas, espelho, 35x25x10 cm, 1967, fig. 28)⁴¹⁹. As duas caixas colocavam em evidência a instituição da arte e o processo de museificação de obras. A "Caixa de formigas" reunia um pedaço de carne crua com saúvas vivas, metaforizando uma idéia de renovação, vida e inquietação. Seu contraponto era dado pelo outro objeto, a "Caixa de baratas", preenchida com baratas mortas coladas num espelho, remetendo a

se para um pensamento estrutural arquitetônico após o neoconcretismo, cingindo a ele o conceito e a percepção do corpo. Assim, foi exemplar seu trabalho "Construa você mesmo o seu espaço para viver" (1960) e "A casa é o corpo" (1968). Dois críticos, Guy Brett (Brett, Guy, "Um salto radical" in Ades, Dawn, "Arte na América Latina", ed. Cosac e Naify, São Paulo, 1997) e Paulo Herkenhoff (Herkenhoff, Paulo, "Lygia Clark", Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1999), construíram suas análises sobre a artista, levando também em consideração uma questão arquitetônica mais intimista.

⁴¹⁷ *Proposta pensada para um casal, na qual o homem e a mulher estão vestidos com um macacão de plástico. Os macacões tem um forro interior confeccionado com materiais diversos (saco plástico cheio de água, espuma vegetal, borracha, etc.) que proporciona ao homem uma sensação feminina e à mulher uma sensação masculina. Um capuz, feito do mesmo material plástico recoberto de tecido, tapa os olhos dos participantes, e um tubo de borracha, como um cordão umbilical, une os dois macacões. Tocando-se, os participantes descobrem pequenas aberturas nos macacões (6 fechos eclair) que dão acesso ao forro interior, traduzindo as sensações experimentadas pelo outro. Deste modo, o homem se encontra na mulher e ela se descobre no corpo do homem (cat. "Lygia Clark", Paço Imperial, Rio de Janeiro, 1999, p. 214)*

⁴¹⁸ Lygia Pape nasceu no Rio de Janeiro, participou do movimento Neoconcreto e teve uma pesquisa plástica diversa, passando pela gravura, ambientações, cinema e design.

⁴¹⁹ Estas obras foram realizadas originalmente para um projeto de compra de obras pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Lygia Pape participou também de Nova Objetividade Brasileira com sua obra, marcadamente neoconcreta, "Livro da criação".

uma idéia de morte, ineficácia e estatismo da obra de arte. A primeira delas colocava o espectador frente à devoração das saúvas, encerrada num minúsculo espaço. A outra colocava o espectador frente ao asco da visão dos insetos mortos, além de fazê-lo refletir-se (o fundo da caixa era feito de espelhos) junto às baratas.

Ao espectador era colocada em discussão uma certa eficácia das obras de arte, no que concerne ao seu papel nos anos 60. A vitalidade do objeto com as saúvas rivalizava com a imagem do espectador espelhada junto às baratas mortas, no outro objeto. Uma arte viva ou uma arte morta era uma das perguntas colocada ao espectador. Aliás o cerne do "Esquema" estava todo focado numa arte mais viva, em sintonia com sua época, com as discussões da vanguarda e coletivamente sintonizada, seja com o espectador ou com a sociedade. Porém a "Caixa de baratas", ao colocar os limites da instituição museu apontou também para um conceito ampliado de objeto, as situações.

CAPÍTULO 4
EXPOSIÇÃO - VANGUARDA E POLÍTICA

A obra "Bólide caixa 18, Poema Caixa 2, Homenagem a Cara de Cavalo"⁴²⁰ (fig. 29), de Hélio Oiticica, anuncia e ao mesmo tempo sintetiza os acontecimentos de final dos anos 60 e a resposta dada pelos artistas, nas injunções de suas obras. Ela estabeleceu outra abrangência e nova medida na participação do artista em seu contexto político, imputado por Oiticica no que ele qualificou como "momento ético"⁴²¹. A "Homenagem a Cara de Cavalo", constituída nos elementos estéticos da pesquisa poética de Oiticica, fundava-se no posicionamento ético, mais que no estético, segundo o artista. Porém, entenda-se que a preponderância do sentido ético ao estético não pressupunha o abandono da concreção semântica da obra de arte, mas uma tomada de posição crítica dentro da qual a obra unia sua estrutura formal-estética à crítico-social. O "momento ético", de crítica e posicionamento do artista, visava fundir-se ao momento de participação crítica e inteligência estética do espectador junto à obra.

A obra-homenagem de Oiticica colocava a crise ética como base da crise política⁴²². A perseguição e assassinato, com requintes de crueldade, a Cara de Cavalo, ganhou dimensão heróica pois o bandido foi comparado pelo artista às figuras de Lampião, Zumbi dos Palmares e Che Guevara. A indicação de um determinado heroísmo justapunha-se à idéia de contravenção e uma dimensão cotidiana era agregada, ao comparar-se o criminoso assassinado ao *anti-herói anônimo*, *aquele que, ao contrário de*

⁴²⁰ Cara de Cavalo, amigo de Hélio Oiticica, foi um bandido muito procurado que acabou sendo assassinado pela polícia do Rio de Janeiro. "Homenagem a Cara de Cavalo", de 1966, é um objeto-caixa formado por quatro lados cujas paredes contém a foto de Cara de Cavalo. Unindo a parede que abre-se há uma tela e no "chão" da caixa, sobre uma grade, há um saco de plástico com pigmento vermelho. Sobre ele, os dizeres "AQUI ESTÁ E FICARÁ! CONTEMPLAI SEU SILÊNCIO HERÓICO".

⁴²¹ Em *começos de 1965 quando germinava a idéia de uma homenagem a Cara de Cavalo, que só veio a se concretizar numa obra em maio de 1966 (Bólide-caixa nº 18 - B33), o meu modo de ver, ou melhor a vivência que me levou a isso foi a que defini numa carta ao crítico Guy Brett (12/abril/67) como um momento ético* (Oiticica, Hélio, "O herói anti-herói e o anti-herói anônimo", fotocópia de texto paginado, remetido ao crítico Frederico Moraes e datado de 25/3/68, p. 1)

*Cara de Cavalo, morre guardando no anonimato o silêncio terrível dos seus problemas, a sua experiência, seus recalques, sua frustração*⁴²³. Isto é, ao cidadão comum e anônimo. O personagem Cara de Cavalo representava o desvio da norma, o estar à margem, como um *índice de revolta individual*⁴²⁴ frente aos valores de uma sociedade autoritária e moralista.

A crise política gerada pelo golpe militar, cujo paroxismo foi atingido pela decretação do Ato Institucional nº 5 (1968)⁴²⁵, trouxe a crise ética de valores vinculados e exercidos pelo regime de exceção. A "Homenagem a Cara de Cavalo" apresentava o indivíduo, seja criminoso ou cidadão comum, colocado à margem pela estrutura de poder político e de um poder que, no intuito de controlá-lo ou eliminá-lo, transformava-se num estado policial tão ou mais cruel que o próprio bandido⁴²⁶.

Aos artistas cabia outro posicionamento dentro de suas estratégias político-poéticas, agora sob um contexto denominado de "golpe dentro do golpe" (AI-5). O comprometimento crítico dos artistas pela figuração e realismo, em meados da década de 60, fora superado como manifestação de protesto individual, devido à censura. O programa de uma arte experimental de vanguarda engajada, transformado em projeto no ano de 1967 com a exposição Nova Objetividade Brasileira, havia se esfacelado como proposição coletiva de uma vanguarda crítica. Não havia mais "vocação construtiva" possível, vocação de transformação pela racionalidade, como ainda apontado em Nova Objetividade Brasileira. Dezembro de 1968 fez desmoronar os projetos

⁴²² O item 4 do "Esquema geral da nova objetividade" previu a "tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos".

⁴²³ "O herói anti-herói e o anti-herói anônimo", p. 2.

⁴²⁴ Herkenhoff, Paulo, "Marcas do corpo, dobras da alma", p. 56.

⁴²⁵ O Ato Institucional nº 5, decretado no governo militar do presidente Costa e Silva, em 13 de dezembro de 1968, dava plenos poderes ao poder executivo de intervir diretamente no Congresso Nacional, em estados e municípios da união, cassar mandatos políticos, suspender liberdades civis e negar a possibilidade do habeas-corpus.

⁴²⁶ Neste sentido ver o texto da exposição Vigiar e Punir (cat. "Marcas do corpo, dobras da alma", Fundação Cultural de Curitiba, 2000) de Paulo Herkenhoff e a referência ao texto "Mineirinho" de Clarice Lispector ("Prá não esquecer", ed. Ática, São Paulo, 1978).

experimentais, individuais e coletivos, que vinham sendo protagonizados pelos artistas.

Mas "Homenagem a Cara de Cavalo" colocava enfaticamente, dois anos antes do AI-5, a necessidade do posicionamento político do artista no cerne de seu projeto estético experimental. Um outro olhar, derivado do "momento ético", foi assinalado por Oiticica no texto publicado no catálogo da Galeria Whitechapel (1969). Referindo-se a "Homenagem a Cara de Cavalo", o artista afirmou que a *violência justifica-se como meio de revolta e jamais como meio de opressão*⁴²⁷. Oiticica alinhava-se a um pensamento que rejeitava completamente a violência de estado (repressão, autoritarismo e controle) e via na violência usada como modo de resistência (embates, confronto e luta) um meio absolutamente justificável para o cidadão e o artista. A crise política e ética personificada em "Homenagem a Cara de Cavalo" e instaurada depois da promulgação do AI-5, exigiu um comprometimento mais incisivo dos artistas.

O texto "Contemporary colonial art" (1970), de Luiz Camnitzer, ao encaminhar duas alternativas para constituição de uma vanguarda crítica na arte latino-americana, fez eco às transformações da arte brasileira de final da década de 60. A primeira das alternativas, caracterizada por uma aceitação das condições de país colonizado (subdesenvolvido), previa a recusa em produzir "objetos de arte" (mercadorias) e um tramar a produção artística no campo da cultura e da sociedade⁴²⁸.

⁴²⁷ Cat. "Hélio Oiticica", p. 25.

⁴²⁸ Muito em conformidade com a alternativa proposta por Camnitzer, pode-se referir às experimentações pós-neoconcretas de Oiticica e Lygia Clark e ao Manifesto elaborado pelo artista Artur Barrio (1969) e sua tomada de posição política contra os materiais "dispendiosos" da arte. *Devido a uma série de situações no setor artes plásticas, no sentido do uso cada vez maior de materiais considerados caros, para a nossa, minha realidade, num aspecto sócio-econômico do 3º mundo (América Latina inclusive), devido aos produtos industrializados não estarem ao nosso, meu, alcance, mas sob o poder de uma elite que contesto, pois a criação não pode estar condicionada, tem de ser livre./Portanto, partindo desse aspecto sócio-econômico, faço uso de materiais perecíveis, baratos, em meu trabalho, tais como: lixo, papel higiênico, urina, etc. (...)* (Catálogo "Artur Barrio - a metáfora dos fluxos 2000/1968", Paço das Artes, São Paulo, 2000, p.100).

A outra maneira, que não excluía a primeira, era calcada num procedimento de guerrilha, em especial alusão aos Tupamaros⁴²⁹, e apresentava-se como a única estratégia eficaz que acionaria as estruturas políticas e sociais através das estruturas artísticas e culturais⁴³⁰. Ao inserir-se, sem nenhum questionamento, nas estruturas institucionais disponíveis e já referendadas pelo poder, a produção artística estaria propondo apenas uma estética do "balanço", ou pouco crítica⁴³¹. Por mais vontade de serem críticas ou "conteudistas" (veiculação de conteúdos ou mensagens políticas) elas teriam apenas um efeito catártico semelhante, segundo Camnitzer, àquele dado pela religião.

O que Camnitzer propôs para a produção artística engajada e participante era, ao invés da estética do "balanço" (pouco crítica em relação a seus próprios circuitos), uma estética do *desequilíbrio na qual as estruturas fossem afetadas e que demandasse uma participação ou rejeição completas e não*

⁴²⁹ Tupamaros foi uma organização uruguaia de guerrilha urbana que iniciou suas atividades no final dos anos 60 e foi duramente reprimida no início dos anos 70. Seu nome deriva do líder inca Tupac Amaru, dos gaúchos uruguaios de começo do séc. XIX, que se denominavam Tupamaros, e lutavam por independência, e a uma canção popular da época do grupo Los Olimareños, (referências dadas em Camnitzer, Luis, "Una genealogia del arte conceptual latino-americano" in *Continente Sul Sur*, Revista do Instituto Estadual do Livro, Porto Alegre, n.6, nov/1997, p. 227). Era conhecido também como Exército de Libertação Nacional. Entre suas ações estava a distribuição de gêneros alimentícios e dinheiro, que haviam sido previamente roubados, a pessoas de baixa renda na cidade de Montevideo. Em 1985, dentro do processo de democratização nacional, passou à legalidade como partido político.

⁴³⁰ Camnitzer, em texto posterior (1991), fez uma comparação na qual aproximava as atividades dos Tupamaros a uma atitude estético-artística (Camnitzer, Luis, "Una genealogia del arte conceptual latino-americano" in *Continente Sul Sur*, Revista do Instituto Estadual do Livro, Porto Alegre, n.6, nov/1997, pp. 210/211).

⁴³¹ Muito em sintonia com a época (final dos anos 60 e início dos anos 70), o estatuto institucional da arte vinha sendo questionado por artistas de todo o mundo. Nos Estados Unidos, dois grupos, entre outros, tiveram uma atuação muito crítica em relação ao espaço político ocupado pela arte - o AWC (Art Workers Coalition) e o Grupo Guerrilla de Ação Artística. *A Arte é culpada da pior espécie de crime contra seres humanos: silêncio. A Arte está satisfeita em ser uma máquina estética, em ser uma sucessão contínua de si mesma e da sua assim chamada história enquanto, de fato, tornou-se o instrumento supremo através do qual a nossa sociedade repressiva idealiza sua imagem* (Grupo Guerrilla de Ação Artística/1970 in Battcock, Gregory, "A nova arte", ed. Perspectiva, São Paulo, 1975, p. 107).

*conduzissem ao conforto da alienação*⁴³². A estética proposta pelo artista uruguaio/alemão aproximava-se do enfrentamento dos artistas brasileiros, pós 65, e suas "estratégias de guerrilha"⁴³³

que derivavam das experimentações da vanguarda brasileira presentes na própria dinâmica das exposições de arte.

Foi a exposição de arte, em suas proposições mais ousadas, através dos confrontos com o público, com a instituição artística ou com o poder militar, a arena mais potente das idéias da vanguarda brasileira durante os anos 60. Algumas exposições provocaram rupturas na idéia mesma da mostra de arte ao não representarem mais o "locus" de simples reunião de obras. Elas tiveram como intenção a quebra de fronteiras da recepção da arte pelo público e foram o palco, por excelência, das experimentações formais dos artistas. O "momento ético", assinalado por Oiticica, de outra percepção política e ética do artista, da relação de sua pesquisa artística com a sociedade e do espectador com a obra, esteve presentificado numa série de exposições no final dos anos 60 e atingiu sua maior contundência, e talvez violência, na manifestação "Do corpo à terra".

I - A EXPOSIÇÃO COMO VANGUARDA

As pesquisas artísticas dos anos 60 tornaram mais ativo o espaço de exposição. A exposição de arte foi tomada, muitas vezes, como o epicentro do projeto estético de uma vanguarda comprometida. Catálogo, ocupação de espaços, obras escolhidas, crítica especializada, espaços arquitetônicos e relação com o público constituíram a maneira como a vanguarda brasileira

⁴³² Camnitzer, Luiz, "Contemporary colonial art", p. 230.

⁴³³ Frederico Moraes, em texto de 1974 ("A crise da vanguarda no Brasil" in Moraes, Frederico, "Artes plásticas - a crise da hora atual", ed. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1975) qualificou em três itens a vanguarda e seus desdobramentos pós AI-5. Segundo o autor a situação era dada pelo *agravamento sensível da censura, o surgimento de uma contra-arte ou arte-guerrilha e o êxodo crescente de artistas e intelectuais para o exterior* ("Artes plásticas - a crise da hora atual", p.101).

construiu seus discursos, observados, entre outras, nas exposições Opinião 65, Propostas 65 e Nova Objetividade Brasileira. A exposição foi também trazida para o próprio cerne do processo de construção poética do experimentalismo dos anos 60, ligado quase sempre à construção e criação de novos espaços⁴³⁴. Projeto de transformação e processo de ação sobre o presente, as exposições de arte uniram, nos anos 60, o comprometimento do tempo mais urgente com o da construção do futuro.

Desde as primeiras mostras dos salões de arte até as experimentações internacionais das vanguardas, o espaço de exposições sofreu grandes transformações. Brian O'Doherty em seu estudo sobre a ocupação espacial das galerias de arte⁴³⁵ mostrou a gradual transição das exposições com paredes empilhadas de obras, realizadas pelos primeiros salões de arte, as limpas paredes e espaços, dito neutros, as mostras de arte moderna⁴³⁶ e até um posicionamento mais crítico dos artistas em relação aos espaços de mostra de arte. A exposição tornou-se um espaço

⁴³⁴ A obra de arte experimental dos anos 60 tinha como um de seus objetivos o projeto para um novo espaço de constituição da vanguarda e sua atuação no campo estético-social. As pesquisas com o espaço real, e não mais o espaço projetivo da pintura, acompanharam muitas poéticas dos anos 60. Três exemplos dão a medida dos encaminhamentos das pesquisas com o conceito de espaço e suas novas operacionalizações: o "Projeto cães de caça" (1961) de Hélio Oiticica, o projeto do 'playground' para o Clube Espéria (1963) de Waldemar Cordeiro e, por último, a proposição dos "Espaços imantados" (1968) de Lygia Pape. Neles, o espaço real era re-significado e transformado pela proposição artística, através de um olhar crítico-poético e acionado por um pensamento arquitetônico.

⁴³⁵ O'Doherty, Brian, "No interior do cubo branco", ed. Marins Fontes, São Paulo, 2002. Entenda-se que a expressão "galerias de arte" refere-se aos espaços de exposição, sejam museus ou galerias privadas.

⁴³⁶ *A história do modernismo está intimamente emoldurada por este espaço (da galeria), ou melhor, a história da arte moderna pode ser correlacionada com as mudanças naquele espaço e na maneira com que o vemos. (...) A galeria ideal subtrai da obra de arte todos os resíduos que interferem no fato delas serem "arte". A obra é isolada de tudo que traia sua própria validação. (...) Algo da santidade das igrejas, da formalidade das salas oficiais e da mística dos laboratórios de experimentação juntam-se a um design sofisticado para produzir uma única câmara estética (O'Doherty, Brian, "Inside the white cube", p. 14).*

fundamental para o artista, muitas vezes até determinando suas escolhas formais⁴³⁷.

O'Doherty demonstrou como a operação da "galeria como intervenção (do artista)"⁴³⁸, ou estendendo o conceito para "exposição como intervenção", discutiu as condições mesmas de exibição dos trabalhos, seu estatuto de obra e uma pretensa separação entre o mundo da arte e o mundo real, histórico-social pode-se acrescentar⁴³⁹. A "exposição como intervenção", ou a discussão estética do artista com o suporte da exposição, foi especialmente evidenciada em muitas poéticas artísticas dos anos 60 e 70. No Brasil, desde o início dos anos 60, os artistas utilizaram o meio da exposição para discutir a visibilidade de suas obras, a autonomia do meio artístico, o mercado, a censura política e a experimentação da vanguarda.

O espaço expositivo, como suporte para a apreciação e percepção de obras de arte e como domínio unicamente das linguagens visuais, foi colocado em questão por duas exposições no início dos anos 60, na cidade de São Paulo. Realizada no ano de 1963 no João Sebastião Bar, a exposição de Wesley Duke Lee, precursor da figuração no Brasil, foi denominada como o primeiro 'happening'⁴⁴⁰ do Brasil. Ao mostrar uma produção artística de

⁴³⁷ Houve um grande impacto das exposições dentro do próprio fazer artístico no início da modernidade. Martha Ward (Ward, Martha, "What's important about the history of modern art exhibitions?" in "Thinking about exhibitions") citou os nomes de Monet e Picasso, como exemplos de artistas que operaram mudanças em suas poéticas, baseados numa gramática (sintaxe) das exposições.

⁴³⁸ A expressão original do autor é "the gallery as a gesture".

⁴³⁹ Brian O'Doherty cita em seu livro, alguns exemplos de artistas que propuseram suas discussões estéticas em torno do espaço da exposição: Yves Klein ("O vazio", Paris, Galeria Iris Clert/1958) deixou vazio, pelo tempo da exposição, o espaço da galeria; Arman ("O pleno", Paris, Galeria Iris Clert/1960) abarrotou o espaço da galeria com detritos encontrados, impossibilitando sua circulação; Daniel Buren (Milão, Galeria Apollinaire/1968) cerrou a porta da galeria com suas pinturas listadas; Robert Barry (Turim, Galeria Sperone/1969 e Los Angeles, Eugenia Butler Gallery/1969) manteve fechada a galeria durante o período de sua exposição e Christo e Jeanne-Claude (Chicago, Museu de Arte Contemporânea/1969) recobriram todo o exterior e interior do museu com tecido e cordas.

⁴⁴⁰ 'Happening' foi um termo criado pelo artista norte-americano Allan Kaprow por ocasião de sua exposição "18 Happenings in 6 parts" na Reuben Gallery (Nova York, 1958). Situados numa discussão recorrente da arte, posterior à metade do séc. XX, a questão arte-vida, os 'happenings' eram encenações

grande densidade erótica (série das "Ligas"), Wesley dispôs para cada espectador lanternas com a função de focar, procurar ou explorar suas obras, imersas num ambiente quase sem iluminação. O espectador era acionado a decidir suas escolhas e maneiras de ver, trazendo a tona sua decisão do que ver e de como ver, além de reforçar um tom 'voyeurístico', ligado também ao conteúdo dos trabalhos.

Expandida para além dos limites da linguagem visual, a exposição que mostrou pela primeira vez os popcretos de Waldemar Cordeiro juntamente aos poemas visuais ("expoemas") de Augusto de Campos (Galeria Atrium, São Paulo, 1964), circunscreveu um vetor ampliado de percepções artísticas⁴⁴¹. Um ano antes da primeira aparição pública dos parangolés (Opinião 65), a mostra dos trabalhos de Cordeiro e Campos anunciou uma espécie de obra de arte total, ao reunir visualidade, poesia, música, encenação e performance e procurar ampliar a compreensão das linguagens artísticas, em especial a da linguagem plástica.

A percepção da obra de arte, problematizada pela exposição de Wesley, no exercício do jogo do ver, foi modificada em sua raiz, ao questionar as premissas do que constitui o ato da visão e quais seriam as fronteiras entre as linguagens artísticas, na exposição de Cordeiro e Campos. Estava colocada em discussão, nestas exposições, a problematização do ato de ver como jogo e como construção, a contaminação entre linguagens artísticas, a participação e a presença do público e um olhar crítico ao meio das artes visuais.

teatrais-performativas orientadas por instruções específicas que muitas vezes envolviam o público.

⁴⁴¹ A abertura do Espetáculo Popcreto foi um verdadeiro happening, apresentando quadros-montagens de Waldemar Cordeiro, poemas de Augusto de Campos e música de composição coletiva, coordenada pelo maestro Damiano Cozzella. Dirigidos por Klaus Dieter-Wolf, alguns alunos de Cozzella produziram sons de instrumentos montados com partes de objetos de uso cotidiano - aparelho de barbear, aspirador de pó, serrote, máquina de escrever -, enquanto outros devoravam ruidosamente cenouras; outros, ainda, liam em voz alta diferentes jornais, e havia um que declamava um poema em russo (Peccinini, Daisy, "Figurações - Brasil anos 60", p. 54).

A metáfora ao ato de ver e perceber a obra de arte, dado pelas lanternas no 'happening' de Duke Lee, foi reatualizada na exposição "PARE", realizada na Galeria G-4 (Rio de Janeiro, 1966)⁴⁴². Após uma seqüência de ações performáticas, Antonio Dias furou uma das paredes da galeria com uma pua e convidou o público a observar através do orifício. O espectador, observando através do orifício recém aberto, deparava-se com a frase: "Você, em vez de ficar olhando pelo burquinho, nessa posição ridícula, devia prestar atenção a certas coisas que acontecem em torno de você, sem que você faça ou diga alguma coisa"⁴⁴³. A intervenção na parede da galeria, lugar determinado historicamente a servir de suporte para as obras de arte, transformou-a numa obra. O furo na parede abriu um "furo" no conceito de contemplação distanciada da arte. O ato de ver era associado, mais uma vez, ao ato de percepção da realidade mais imediata, seja social ou política, começando pelas próprias paredes da galeria.

A legitimação do conceito de obra de vanguarda ficou marcada em algumas estratégias artísticas dadas também através de exposições. A participação de Nelson Leirner no IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal⁴⁴⁴ (1967) com a obra "Porco", inscreveu sua poética de crítica institucional nos certames de arte. A estratégia volátil de Leirner deu-se num patamar fundado sobre os vetores do poder das artes (circuito, crítica e salão)

⁴⁴² A exposição PARE reuniu a obra dos artistas Rubens Gerchman, Carlos Vergara, Antonio Dias, Pedro Escosteguy e Hélio Oiticica.

⁴⁴³ As informações sobre a exposição PARE foram consultadas na crônica de José Carlos Oliveira publicada no Jornal do Brasil (26/04/66) e reproduzida no catálogo "Gerchman" (ed. Salamandra, Rio de Janeiro, 1989). Segundo outra fonte (Hollanda, Heloísa Buarque e Gonçalves, Marcos Augusto, "Cultura e participação nos anos 60", ed. Brasiliense, São Paulo, 1982) o furo na parede foi feito por Carlos Vergara e encontrava-se numa altura baixa, obrigando o espectador a curvar-se.

⁴⁴⁴ O IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal trouxe ainda outros elementos de discussão crítica do circuito artístico. Primeiramente por ter sido o primeiro salão a incluir em seu regulamento a presença do objeto, por ter pensado seus critérios éticos e artísticos de premiação ao divulgar publicamente a "Declaração dos Princípios do Júri" (ver Ribeiro, Marília Andrés, "Neovanguardas - Belo Horizonte anos 60", p.166) e pelo artigo de Mário Pedrosa, um dos membros do júri, comentando produtivamente o caso da

- se o trabalho fosse recusado, o artista questionaria os critérios estéticos dos jurados e, se aceito, o artista sairia com nota na imprensa questionando a aceitação de tal obra (um porco empalhado).

A aporia estética de Leirner, assentada sobre o poder de legitimação do salão, colocava a vanguarda como um problema não resolvido. No mesmo ano de 1967, em que o projeto de uma vanguarda nacional experimental e transformadora era apresentado ao público e aos artistas na exposição Nova Objetividade Brasileira, Leirner colocou em discussão, no que ele denominou de 'happening da crítica', a compreensão desta mesma vanguarda por parte de seus interlocutores imediatos - a crítica de arte. Em outra ocasião, na "Exposição Não Exposição" (Rex Gallery & Sons, 1967)⁴⁴⁵, Leirner trouxe a discussão da relação da obra de arte com o público, apontando uma preocupação dos anos 70, seu estatuto de fetiche e mercadoria⁴⁴⁶.

A prática da "exposição como intervenção", por parte dos artistas, juntamente às experimentações poéticas da vanguarda brasileira, abriu novas formulações sobre o espaço expositivo, a maneira de contemplação e fruição do espectador, a especificidade, ou não, da linguagem artística e uma problematização sobre o significado e conceito da própria vanguarda. No final da década, a "exposição como intervenção" aproximou-se do "momento ético", descrito por Oiticica, seja por seu caráter deflagrador de situações estéticas experimentais ou de formulações éticas (crítica e resistência política). A

obra de Leirner (ver "Do porco empalhado ou dos critérios da crítica" in "Mário pedrosa - Mundo, Homem, Arte em crise", p. 235)

⁴⁴⁵ O Grupo Rex, formado pelos artistas Geraldo de Barros, Wesley Duke Lee, Nelson Leirner, Carlos Fajardo, Frederico Nasser e José Resende, atuou em São Paulo entre os anos de 1966 e 1967, editou o jornal "Rex Time", administrou a Galeria Rex e baseou suas propostas num olhar crítico ao sistema de artes no Brasil. Sobre a exposição: *Os trabalhos estavam presos à parede e a bases de sustentação por correntes, cadeados e barras de ferro, ao lado de instrumentos como serras, chaves e martelos, disponíveis ao público para facilitar a retirada* (cat. "Aproximações do espírito Pop: 1963-1968", MAM/SP, 2003, p. 130).

exposição de arte, frente às mudanças políticas do final dos anos 60, apresentava-se a única possibilidade de tornar visível uma arte mais comprometida, pois que permitia, em seus processos experimentais, o acionamento de uma realidade imediata, cerceada em seus direitos.

Duas estratégias distintas e complementares caracterizaram as exposições de arte no final dos anos 60. A primeira delas dirigia-se a um público maior, não especializado em artes visuais, e tomou a forma de manifestações artísticas no espaço urbano. A arte saía dos museus e concentrava-se em um outro público, os artistas ampliavam suas pesquisas experimentais e o sentido crítico das propostas artísticas ganhava o espaço social. De certa maneira criavam-se "territórios de liberdade"⁴⁴⁷ possível nos interstícios da malha das cidades, com o sentido de acomodar a inquietação estética, o alargamento e maior conhecimento do público das artes visuais e uma aposta em novos enfrentamentos poético-críticos entre cultura e sociedade.

Duas grandes manifestações artísticas construíram seus territórios estéticos e de experimentação na cidade do Rio de Janeiro no final dos anos 60, Domingo das Bandeiras (1968) e Apocalipopótese (1968), e romperam definitivamente as fronteiras entre a arte e o espaço urbano. Nascidas de maneiras distintas, as duas manifestações apontaram ocupações diferentes no espaço urbano.

Apocalipopótese, 'palavra-valise' criada pelo designer e artista visual Rogério Duarte, encerrou, no lirismo e contundência de suas propostas, os esforços de uma vanguarda experimental que tomava "posição em relação a problemas

⁴⁴⁶ A participação de Nelson Leirner em Nova Objetividade Brasileira (1967) com "Adoração - altar para Roberto Carlos" já reunia esta crítica à obra como fetiche, à participação do espectador e ao estatuto da vanguarda.

⁴⁴⁷ Há aqui uma referência direta à obra de Antonio Dias "Faça você mesmo: território liberdade" (Fita adesiva e tipografia sobre piso, 400x600 cm). A obra remete à criação de um espaço/território pessoal ou social, de trânsito livre (social e politicamente) e passível de ser construído por qualquer cidadão. Sobre a demarcação topográfica do "Território", no chão da galeria, colocam-se algumas esculturas (pedras fundidas em bronze), nas quais etiquetas atadas trazem a inscrição "To the police" (Para a polícia).

políticos, sociais e éticos”⁴⁴⁸. Artistas e público encontraram-se no dia 18 de agosto de 1968 para juntos vivenciarem os parangolés de Hélio Oiticica, os “Ovos” de Lygia Pape, os poemas-objetos de Pedro Escosteguy, as esculturas de Jackson Ribeiro, as roupas de Sami Mattar e a ação performática criada por Rogério Duarte e os cães amestrados⁴⁴⁹, entre outras obras.

Uma das propostas mais significativas de Apocalipopótese foram as “Urnas quentes” de Antonio Manuel⁴⁵⁰. Levando ao paroxismo a participação do espectador na leitura semântica da obra – “Urnas quentes” eram caixas de madeira, hermeticamente fechadas, que deveriam ser quebradas, com martelos ou machados, para se conhecer/desvendar seu conteúdo, composto por imagens e textos. O artista incitava a uma atitude enfática e direta do espectador concentrando a compreensão integral da arte a um ato pessoal violento. Apocalipopótese, como uma “hipótese do apocalipse”, anunciava o esgarçamento da vanguarda como projeto possível de um país que marchava para o completo cerceamento das liberdades civis.

Domingo das Bandeiras, proibido em São Paulo pelos fiscais da prefeitura, aconteceu no Rio de Janeiro, em Ipanema, na praça General Osório, no dia 18 de fevereiro de 1968⁴⁵¹. Sob um clima festivo, animado pela Banda de Ipanema, os artistas paulistas e

⁴⁴⁸ Apocalipopótese foi uma das manifestações realizadas dentro do projeto “Arte no Aterro” (1968), coordenado por Frederico Moraes, e fez parte do programa ambiental de Hélio Oiticica, configurada como um ‘parangolé coletivo’ (ver Celso Favaretto, “A invenção de Hélio Oiticica, p.130-131 e 179).

⁴⁴⁹ No dia seguinte (ao do evento Apocalipopótese), pelos jornais, a polícia anuncia o emprego de cães na perseguição aos manifestantes políticos (Moraes, Frederico, “Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro”, p. 301).

⁴⁵⁰ Antonio Manuel nasceu em 1947 em Portugal e em 1952 veio com a família ao Brasil. Estudou com Augusto Rodrigues na Escolinha de Arte do Brasil, com Ivan Serpa e, como ouvinte, a Escola de Belas Artes.

⁴⁵¹ Domingo das Bandeiras nasceu de um projeto conjunto dos artistas Nelson Leirner e Flávio Motta, ocorrido na cidade de São Paulo (1967), em cuja proposta exibiam-se e vendiam-se bandeiras elaboradas por eles na rua. Autuados e proibidos de vendê-las pela prefeitura, os artistas levaram a proposta ao Rio de Janeiro (1968), onde novos artistas foram convidados a participar. Apocalipopótese nasceu dentro do projeto “Arte no Aterro – um mês de arte pública” (6 a 28 de julho de 1968), de Frederico Moraes e foi coordenado por Hélio Oiticica.

cariocas expuseram suas bandeiras na praça⁴⁵². Domingo das Bandeiras tinha um caráter diferente de Apocalipopótese, pois apresentava-se mais como uma grande mostra coletiva pública de trabalhos (além de uma festa) do que a vivência de propostas experimentais específicas. O uso da bandeira pelos artistas, em sua origem, carregava um proposital tom crítico às representações de patriotismo e civismo ligados àquele símbolo⁴⁵³.

A recriação de bandeiras atrelava a si uma espécie de metáfora da recriação do país ou, no mínimo, a proposta de outra postura mais crítica ao país. Os "países" representados pelas bandeiras remetiam à confusa mistura de símbolos religiosos e esportivos ao símbolo da pátria (Nelson Leirner), a uma crítica à postura conservadora que clamava a captura ("vivo ou morto") do guerrilheiro Che Guevara (Claudio Tozzi) ou à alegoria de um novo governante, a figura de Tomé de Souza, para o país (Samuel Spiegl). A bandeira de Hélio Oiticica, "Seja marginal, seja herói", remetia diretamente ao seu trabalho "Homenagem a Cara de Cavalo" e tomava um partido que acompanhou a vida nacional - a atuação, seja política ou artística, apenas possível nas margens. A bandeira de Oiticica não mais representava a formulação de projetos transformadores que havia inspirado Tropicália. A idéia de um projeto nacional unificador foi para

⁴⁵² Participam do evento bandeiras de Hélio Oiticica (a foto já conhecida de 'Cara de Cavalo' morto e a frase "Seja marginal, seja herói"), Samuel Spiegl (propondo a candidatura de Tomé de Souza à presidência do Brasil, Luiz Gonzaga (Tio Sam), Glauco Rodrigues ("Yes, nós temos bananas"), Pietrina Checcacci, Claudio Tozzi ("Guevara, vivo ou morto"), entre outros (Morais, Frederico, "Cronologia das artes plásticas no rio de Janeiro", p. 300). Sobre a bandeira de Oiticica, Moraes comete um engano, pois a imagem não era de Cara de Cavalo.

⁴⁵³ À bandeira foi sempre dado um significado de patriotismo e respeito: içar a bandeira, bater continência à bandeira. Nossas bandeiras justamente quebravam essa atitude nacionalista e, por que não dizer, fascista. Eram coloridas, festivas... As minhas versavam sobre futebol, o Corinthians e a religião, como a (bandeira) de Nossa Senhora de Fátima (Leirner, Nelson, in Chiarelli, Tadeu, "Nelson Leirner - arte e não arte", ed. Galeria Brito Cimino, São Paulo, p.94).

as margens uma vez que a própria idéia de nação ligava-se, agora, a um país regido pelo autoritarismo militar⁴⁵⁴.

A outra estratégia, nascida mais como reação, que caracterizou as exposições de arte no final dos anos 60, foi o embate frontal com a censura política. A presença da censura já tinha sido sentida a mais tempo, através do episódio da obra censurada na exposição *Propostas 65*⁴⁵⁵. Posteriormente, segundo Frederico Moraes, a censura já havia atuado em duas outras ocasiões. Primeiramente no IV Salão de arte do Distrito Federal (1967) quando a comissão julgadora conseguiu impedir e retirada de alguns trabalhos e, no I Salão de Ouro Preto (1967) ocasião na qual algumas obras foram retiradas, antes mesmo do julgamento⁴⁵⁶. Mas o enfrentamento mais forte com a censura aconteceu quando do fechamento da II Bienal Nacional de Artes Plásticas (dez/1968)⁴⁵⁷, dita Bienal da Bahia e na intervenção direta, pelo exército, acarretando na desmontagem e fechamento sumários da exposição dos artistas que iriam representar o Brasil na Bienal de Paris⁴⁵⁸ (1969).

⁴⁵⁴ Muito significativamente quando Hélio Oiticica e Cildo Meireles participaram da exposição "Information" (MoMA, Nova York, 1970) rejeitaram sua ligação com o Brasil - *"Não estou aqui nesta exposição para defender uma carreira e nem uma nacionalidade"*. Cildo Meireles foi claro em seus propósitos nesta afirmação no catálogo de "Information" em 1970, enquanto Hélio Oiticica declarava algo equivalente: *"Não estou aqui representando o Brasil"* (Herkenhoff, Paulo, cat. "Cildo Meireles - geografia do Brasil", MAMAM/Recife, MAM/Bahia e ECCO/Brasília, 2002, p. 10).

⁴⁵⁵ Ver nota 154 do capítulo 3.

⁴⁵⁶ Ver Moraes, Frederico, "Artes plásticas - a crise da hora atual, ed. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1975, p.101.

⁴⁵⁷ Obras de Antonio Manuel e Thereza Simões foram apreendidas (cat. Ciclo de exposições sobre arte no Rio de Janeiro 7. Depoimento de uma geração 1969-1970).

⁴⁵⁸ Por ordem de Donatello Grieco, chefe da Divisão de Difusão Cultural do Ministério das Relações Exteriores, a mostra da representação brasileira à Bienal de Paris, no Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro, foi impedida de abrir. Prevista para ser inaugurada às 18 horas do dia 29.5 foi visitada, às 11 horas, pelo General César Montagna de Souza, comandante de Artilharia da I Região Militar do Rio de Janeiro (cat. Ciclo de exposições sobre arte no Rio de Janeiro 7. Depoimento de uma geração 1969-1970). O Ministro das Relações Exteriores, Magalhães Pinto, afirmou que as obras apresentavam mensagem contra o regime e pretendiam incompatibilizar o governo com a opinião pública. Quando pedimos ao MAM para fazer a seleção, não imaginávamos que os quadros e as fotografias pretendessem transmitir ideologias, ao invés de se limitarem a serem obras de arte (Amarante, Leonor, "As Bienais de São Paulo/1951 a 1987", Projeto editores Associados, São Paulo, 1989, p. 182).

Pela figura do presidente da ABCA (Associação Brasileira de Críticos de Arte), Mário Pedrosa, uma primeira estratégia de resistência foi a do pronunciamento público contra a censura. O texto da ABCA, "Os deveres do crítico de arte na sociedade", foi publicado no jornal Correio da Manhã (10/07/69) e assinado com pseudônimo⁴⁵⁹. A movimentação da ABCA juntou-se ao repúdio internacional contra a censura e determinou também o boicote internacional à X Bienal de São Paulo⁴⁶⁰ (1969). Estava instaurado um difícil momento da vida brasileira, marcado por reações da intelectualidade e artistas, com tristes consequências⁴⁶¹ para a cultura nacional.

Otília Arantes afirmou⁴⁶² que *com o AI-5 e o recrudescimento da censura, os artistas foram obrigados a encontrar formas de expressão em que a referência ao social fosse menos direta*. Em parte correta, Arantes mostrou em sua afirmação a situação cultural em que se vivia, restando apenas a manifestação institucional de resistência e não mais a artística. Porém, a dinâmica do circuito das artes tornou possível ainda uma reação política dos artistas através de suas obras. O Salão da Bússola, nascido como um salão sem pretensões maiores, indicou, literalmente, um outro direcionamento da arte brasileira, seja em suas novas pesquisas artísticas ligadas à arte conceitual⁴⁶³ ou em sua possibilidade reiterada de atuação crítica.

⁴⁵⁹ Pedrosa, Mário, "Os deveres do crítico de arte na sociedade" in "Política das artes", EDUSP, 1995, p. 211-216.

⁴⁶⁰ *Iniciado em Paris, o boicote adquiriu pleno êxito com a adesão de Hans Haacke e Gyorg Kepes, nos Estados Unidos, impedindo com isso a realização da sala "Arte e tecnologia" na qual se baseava todo o êxito da Bienal* (Moraes, Frederico, "Artes plásticas - a crise da hora atual, p.102). Pierre Restany, organizador da mostra "Arte e tecnologia", iniciou o boicote na Europa.

⁴⁶¹ Além da censura, a aposentadoria compulsória, determinada pelo fim das garantias civis, decretou o afastamento de três professores da Escola Nacional de Belas Artes da UFRJ, Mário Barata, Quirino Campofiorito e Abelardo Zaluar, restando muitas vezes apenas a opção do exílio, como o fizeram os críticos Mário Pedrosa e Ferreira Gullar (ver cat. Ciclo de exposições sobre arte no Rio de Janeiro 7. Depoimento de uma geração 1969-1970, Galeria de arte Banerj, Rio de Janeiro, 1986).

⁴⁶² Arantes, Otília, De 'Opinião 65' à 18ª Bienal, p. 77.

⁴⁶³ Em meados dos anos 60 teve início uma movimentação que definiu toda a produção de artes plásticas na contemporaneidade, chamada de arte Conceitual, ou conceitualismo. O termo arte Conceitual foi criado pelo artista californiano Edward Kienholz no começo dos anos 60 e seus primeiros artistas

Patrocinado por Aroldo Araújo Propaganda, o Salão da Bússola foi realizado no MAM/RJ de 5/11 a 5/12/1969. O Salão beneficiou-se de um contexto no qual os artistas tinham trabalhos não mostrados em outros certames (censura e boicote a Bienal de São Paulo) e de uma comissão julgadora, Frederico Moraes, Mário Schemberg e Walmir Ayala que, à exceção do último, apostava na experimentação artística mais radical. Os prêmios foram concedidos a artistas jovens que consolidaram suas trajetórias nos anos 70, entre eles Cildo Meireles, Antonio Manuel, Ascânio MMM, Thereza Simões, Antonio Barrio, Luiz Alphonsus e Guilherme Vaz.

Dois trabalhos foram especialmente significativos no Salão da Bússola, para se traçar um painel da vanguarda no final dos anos 60: "Soy loco por ti" de Antonio Manuel e "Túnel - desenho ao longo de dois planos", de Luiz Alphonsus. A obra "Soy loco por ti", cujo título fora retirado da canção "Soy loco por ti América" (Gilberto Gil e Capinam)⁴⁶⁴, era um ambiente formado por um colchão de capim, que tinha ao fundo um painel coberto por pano negro. Ao puxar-se o pano, desvendava-se um mapa da América Latina vazado na cor vermelha. A precariedade dos materiais

foram Douglas Heubler, Lawrence Wiener, Joseph Kosuth e Robert Barry. As pesquisas da arte Conceitual abriam-se para duas vertentes, às vezes coincidentes, da pesquisa do cerne da linguagem artística e a da crítica ao estatuto da arte como mercadoria e à realidade social. O grande pressuposto, ou influenciador, da pesquisa de linguagem foi Marcel Duchamp. Havia um posicionamento contra o objeto de arte, visto como artigo de luxo, portátil, valorizável e/ou comercializável. Os meios expressivos artísticos descolaram-se dos meios tradicionais, como pintura e escultura, e abriram-se para propostas escritas, fotografias, documentos, mapas, filmes e vídeos, além do uso do próprio corpo dos artistas. O conceitualismo visou a mente mais do que o olho e, para Lucy Lippard, *significa uma obra na qual a idéia é mais importante e a forma material é secundária, de pouca importância, efêmera, barata, despretensiosa e/ou "desmaterializada"* ("Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972", University of California Press, Berkeley, 1997, p. vii).

⁴⁶⁴ Canção presente no LP "Caetano Veloso (1968). *Fundindo vários ritmos latino-americanos, inclusive a cumbia colombiana, Gilberto Gil, com a colaboração de Capinam, realizou esplendidamente um projeto acalentado por Caetano: o de criar uma música que integrasse toda a Latino-América, com sua problemática comum. (...) Menos gratuita de que parecem figurar seus ritmos ligeiros, 'Soy Loco por Ti América' lembra certas canções cubanas, escondendo na aparente ingenuidade e dormência de suas ondulações rítmicas uma mensagem grave e mordente* (Augusto de Campos apud Favaretto, Celso, "Tropicália - alegoria, alegria", ed. Ateliê Editorial, São Paulo, 1995, p. 83).

lembrava a "Tropicália" de Oiticica, mas um dado circunstancial tornou a obra mais contundente para aquele contexto - a decomposição das folhas e o decorrente mau cheiro exalado. O "país sem nome", referido na letra da música referida no título do trabalho, ganhou uma amplitude continental e seu "batismo" só se dava no ato de levantar o pano negro, assentado na precariedade do colchão de folhas e imerso no cheiro desagradável de decomposição.

A obra de Luiz Alphonsus⁴⁶⁵, a proposição "Túnel - desenho ao longo de dois planos" foi realizada em 27/9/69 das 15 às 17 horas no túnel que liga Botafogo a Copacabana (Túnel Novo). O trabalho consistiu na documentação em sons e imagens de dois grupos de pessoas (Thereza Simões, Guilherme Vaz, Luiz Alphonsus, Odila Ferraz, Renato Laclette e José Reinaldo Lutti) que partiram do lado de Botafogo do túnel. Um grupo caminhava por dentro do túnel ao lado do tráfego de carros e o outro atravessava a montanha, passando por áreas verdes e por uma favela, e no final, dois traços simbólicos encontravam-se do outro lado, em Copacabana. Os trabalhos de Manuel e de Alphonsus operavam com delimitações de espaço, um o espaço político e vivencial da América Latina e o outro o espaço da cidade e da diferença urbana e social.

A manifestação Do Corpo à Terra, assim como a exposição Objeto e Participação, organizadas por Frederico Moraes em abril de 1970 em Belo Horizonte, estavam construídas sobre as duas possibilidades de mostras de arte do final dos anos 60. Primeiramente como manifestação artística aberta à experimentação e vivência do público no espaço urbano e, como outra possibilidade, numa aposta reiterada da vanguarda, calcada no estatuto do objeto, dentro do espaço institucional do Palácio das Artes. Frederico Moraes procurou delimitar, nas duas exposições, um território de resistência e ação artística ainda

⁴⁶⁵ Luiz Alphonsus de Guimarães nasceu em Minas Gerais no ano de 1948. Mudou-se para o Rio de Janeiro e posteriormente para Brasília, onde teve formação artística junto a Hugo Mund Jr. e Athos Bulcão.

possível, um "território liberdade" - o país indignado, neste momento, parecia ter como única bandeira a de Waldemar Cordeiro, "Viva Maria"⁴⁶⁶, que continha, em vermelho, a inscrição "CANALHA" (fig. 30).

II - O CORPO É O MOTOR DA OBRA

Em de abril de 1970, a cidade de Belo Horizonte abrigou duas exposições paradigmáticas⁴⁶⁷ para se entender os impasses da arte brasileira do fim dos anos 60 e início dos anos 70. A exposição Objeto e Participação⁴⁶⁸ e Do Corpo à Terra⁴⁶⁹, denominada de manifestação, foram organizadas pelo crítico Frederico Moraes para serem realizadas no Palácio das Artes a convite da diretora do Setor de Artes Plásticas, Mari' Stella Tristão. A exposição Objeto e Participação teve participação dos artistas Alfredo José Fontes, Carlos Vergara, Dileny Campos, Franz Weissmann, George Helt, Ione Saldanha, José Ronaldo Lima, Odila Ferraz, Orlando Castaño juntamente com Yvone Etrusco, Manfredo de Souza Netto juntamente com Manoel Serpa, Teresinha Soares, Thereza Simões e Umberto Costa Barros. A manifestação Do Corpo à Terra foi constituída pelos artistas Artur Barrio, Cildo Meireles, Décio Noviello, Dilton Araújo, Eduardo Ângelo, José

⁴⁶⁶ "Viva Maria" (bandeira com feltro, 68x98 cm) foi uma das obras apresentadas por Cordeiro na II Bienal da Bahia ("Anos 60 - transformações da arte no Brasil").

⁴⁶⁷ No mesmo mês de abril de 1970, juntamente às exposições de Frederico Moraes (Objeto e Participação e Do Corpo à Terra) aconteceu em Belo Horizonte a exposição-evento "Brasil, A festa, a construção: arte total" organizada pelo crítico Márcio Sampaio e artistas mineiros - *construíram um ambiente tropicalista com uma grande mesa enfeitada com frutas tropicais, e montaram uma exposição de seus próprios trabalhos e de obras de vários artistas brasileiros, homenageando a Antropofagia, o Concretismo e o tropicalismo, dando ênfase à obra de Tarsila do Amaral, Abelardo Zaluar e Caetano Veloso* (Ribeiro, Marília Andrés, "Neovanguardas: Belo Horizonte - Anos 60", p. 146).

⁴⁶⁸ O termo "Objeto e participação" já havia aparecido num artigo de Frederico Moraes no ano de 1967 (Revista GAM, nº3, pp. 20-23).

⁴⁶⁹ A expressão "Do Corpo à Terra" fazia referência à proposta "Territórios", a qual Moraes ficou muito impressionado, de Luciano Gusmão, Lotus Lobo e Dilton Araújo apresentada no I Salão Nacional de Arte Contemporânea (Belo Horizonte - 1969), na qual foram apresentadas lápides, tendo uma delas a denominação de "Lugar/Corpo da Terra/Territórios",.

Ronaldo Lima, Lee Jaffe⁴⁷⁰, Lotus Lobo, Luciano Gusmão, Luiz Alphonsus, além do próprio organizador, o crítico Frederico Morais.

Um primeiro anúncio das discussões e propostas de Objeto e Participação e Do Corpo à Terra já havia sido apontado no texto "Contra a arte afluyente - o corpo é o motor da 'obra'"⁴⁷¹, de Frederico Morais, publicado dois meses antes das exposições de Belo Horizonte. Seu título fazia uma referência ao texto de Oiticica "Anotações sobre o parangolé"⁴⁷², no qual a participação ativa do espectador era requisitada como elemento fundamental na leitura da obra. Pode-se também argumentar que o texto de Morais foi construído em diálogo com o texto de Oiticica "Esquema geral da nova Objetividade" (1967), no sentido de revisitar suas proposições, agora num novo contexto.

Entremeado ao texto de Morais, os itens da vanguarda do "Esquema" apareciam de forma esparsa mas, de certa forma, guiavam suas preocupações⁴⁷³. A "tendência para o objeto", um dos itens mais importantes do "Esquema", ganhou nova abrangência no texto de Morais⁴⁷⁴, através do que ele denominou de situações. Morais afirmou uma nova operação artística, fundada na crise da noção de obra e em fazer referência a um outro texto de

⁴⁷⁰ Segundo o livro de Marília Andrés Ribeiro (Neovanguardas), o cat. "Do Corpo à Terra - um marco radical na arte brasileira" e em depoimento telefônico (13/12/2004) dado por Frederico Morais, Lee Jaffe executou um projeto de Hélio Oiticica para a manifestação Do Corpo à Terra, porém segundo o próprio Oiticica ("Lygia Clark - Hélio Oiticica: cartas, 1964-74", ed. da UFRJ, 1996, p.162-163) o trabalho não tinha sua autoria ou concepção, sendo uma idéia original de Lee Jaffe.

⁴⁷¹ Morais, Frederico, "Contra a arte afluyente - o corpo é o motor da 'obra'" in Revista de Cultura Vozes, "Vanguarda brasileira: caminhos e situações", Petrópolis, jan./fev. 1970, vol. LXIV, nº 1, pp. 45-59.

⁴⁷² Há como que uma violação do seu 'estar' como "indivíduo" no mundo, diferenciado e ao mesmo tempo "coletivo", para o de "participador" como centro motor, núcleo, mas não só "motor" como principalmente "simbólico", dentro da estrutura-obra (Cat. "Hélio Oiticica", p.93).

⁴⁷³ Dos 6 itens do "Esquema", o único não rediscutido por Morais foi o da "vontade construtiva geral" e esta ausência foi justificada, pelo contexto de época, no início deste capítulo. Porém a presença do artista Franz Weissmann trouxe a discussão construtiva para a exposição Objeto e Participação.

⁴⁷⁴ Arte vivencial, proposicional, ambiental, plurissensorial, conceitual, arte pobre, afluyente, tudo isso é arte. De hoje. Nada disso é obra. Situações apenas, projetos, processos, roteiros, invenções, idéias ("Contra a arte afluyente - o corpo é o motor da 'obra'", p. 59).

Oiticica, no qual a idéia de objeto ampliava-se para o de sinais e situações - acontecimentos, proposições, vivências e experimentações artísticas dadas não somente no circuito de artes, mas em qualquer espaço⁴⁷⁵. O novo caráter de existência do objeto remetia às experiências Apocalipopótese (dentro do projeto Arte no Aterro) e Domingo das Bandeiras. E ao trazer um conceito de objeto que incluía a proposição e vivência de situações na rua, na exposição, na galeria e na cidade, um outro item do "Esquema" era repensado por Moraes, a "tendência a uma arte coletiva".

A antiarte, teorizada por Moraes através do que ele denominou de uma "contra-história"⁴⁷⁶ da arte, agrupava movimentações artísticas nas quais o conceito de obra, e mesmo o de arte, fora questionado por seus protagonistas. O autor buscou acontecimentos políticos na história que anunciavam as pesquisas da vanguarda experimental dos anos 60. Futurismo, Dadaísmo e Construtivismo tinham sido movimentações artísticas que, juntamente às experimentações de Duchamp, desmontaram uma noção tradicional de arte e de obra de arte. No Brasil, a contra-história, proposta pelo autor, tinha seu prosseguimento no Brasil através dos trabalhos de antiarte de Hélio Oiticica e Lygia Clark. A presença da antiarte, buscada na história da arte, como no item 6 do "Esquema", era também um pressuposto da vanguarda do ano de 1970.

⁴⁷⁵ O interesse se volta para a ação no ambiente, dentro do qual os objetos existem como sinais, mas não mais simplesmente como "obras": e esse caráter de 'sinal' vai sendo absorvido e transformado também no decorrer das experiências (Oiticica, Hélio, "O objeto - instâncias do problema do objeto" in Revista GAM, nº 15, 1968, p. 27). A ampliação do conceito de objeto assemelha-se às "situações parangolé", definidas no capítulo 3.

⁴⁷⁶ Nos gráficos da história da arte, nas sinopses, está surgindo uma coluna central, saída da selva de ismos, a da contra-história. Está constituída de obras inacabadas, inconclusas, de projetos, do que foi apenas idéia e não chegou a ser, do que ficou na virtualidade ("Contra a arte afluyente - o corpo é o 'motor' da obra", p. 51). Segundo Marília Andrés Ribeiro (Neovanguardas: Belo Horizonte - anos 60) a idéia de uma contra-história estava ligada, teoricamente, às discussões apresentadas pelo filósofo Herbert Marcuse da contracultura como reação à cultura estabelecida na sociedade capitalista industrial.

A antiarte tinha como estratégia de atuação no meio artístico e social a operação da "guerrilha artística". A atuação do artista (ou antiartista), transformado numa *espécie de guerrilheiro*⁴⁷⁷, inseria seu fazer poético num contexto artístico no qual tudo podia ser arte e num contexto social no qual tudo podia *transformar-se (...) em arma ou instrumento de guerra*⁴⁷⁸. O entendimento da "guerrilha artística", para Moraes, ligava-se à recepção das propostas artísticas experimentais junto aos espectadores - *vítima constante da guerrilha artística, o espectador vê-se obrigado a aguçar e ativar seus sentidos*⁴⁷⁹ - e também à ocupação, realizada pelos artistas, dos espaços mais inusitados, numa *forma de emboscada*⁴⁸⁰.

Ao homenagear Décio Pignatari⁴⁸¹, Moraes concordava com os pressupostos de uma guerrilha artística, colocados pelo poeta paulista, no questionamento da noção de obra, do conceito de arte e na configuração do processo da vanguarda dado como processo de guerrilha⁴⁸². Se a palavra vanguarda agregava em sua significação uma relação com estratégias militares (pelotão de frente), a palavra guerrilha somava a ela a significação de resistência armada contra um regime autoritário. A "tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos" do "Esquema" foi respondida com a contundência possível, e necessária, dada na dissolução radical da linguagem artística e no acirramento dos embates da "guerrilha artística" com o poder.

Uma estratégia semelhante a da guerrilha foi formulada por Moraes através do conceito de "arte pobre". Simbolizada pela resistência dos vietcongs (Guerra do Vietnã) que "*derrubam a*

⁴⁷⁷ "Contra a arte afluyente - o corpo é o motor da 'obra'", p. 49.

⁴⁷⁸ Idem.

⁴⁷⁹ Idem.

⁴⁸⁰ Idem.

⁴⁸¹ Pignatari, Décio, "Teoria da guerrilha artística" in "Contracomunicação", ed. Perspectiva, São Paulo, 1971, pp. 157-166 (publicada originalmente no jornal Correio da Manhã, São Paulo, 4/junho/67 e não, como indicado por Moraes, em junho/68).

⁴⁸² Nada mais parecido com a guerrilha do que o processo da vanguarda artística consciente de si mesma. Na guerrilha, tudo é vanguarda e todos os guerrilheiros são vanguardeiros (Pignatari, Décio, "Teoria da guerrilha artística", p. 159).

*flexadas os aviões F-111 (norte americanos)*⁴⁸³", a arte, dita pobre, representava a precariedade, como fato ou consequência, vencendo o mais forte. A arte dos países pobres era contraposta por Moraes à "arte afluyente" (dos países mais ricos). A polarização entre países ricos e pobres (centro e periferia) era reposta e sua resposta dada na linguagem artística experimental associada à precariedade e à pobreza de seus materiais⁴⁸⁴. Se a vanguarda, para Pignatari, colocava-se como trans-histórica⁴⁸⁵, em Moraes a vanguarda, juntamente à temporalidade de uma "contra-história", era também sociológica, pois que fundada na instância das condições sociais de pobreza e dependência⁴⁸⁶.

A intuição mais original da época, que o texto de Moraes trouxe para a configuração da arte no ano de 1970, foi a da presença do "corpo"⁴⁸⁷. O corpo referido por Moraes estava presente na arte brasileira desde as movimentações neoconcretas e a experiência fenomenológica da obra⁴⁸⁸. O corpo trazido por Moraes agregava uma significação mais política, da mesma forma que fora apontado pela "Homenagem a Cara de Cavalo", de

⁴⁸³ "Contra a arte afluyente - o corpo é o motor da obra", p. 57.

⁴⁸⁴ Ver, além do Manifesto de Barrio (1969) contra os materiais "dispendiosos" da arte, o texto "Estética da fome" de Glauber Rocha.

⁴⁸⁵ Vanguarda já não pode ser considerada como vanguarda de um sistema preexistente, de que ela seria ponta-de-lança ou cabeça-de-ponte. (...) Vale dizer, configura-se como metavanguarda, na medida em que toma consciência de si mesma como processo experimental. Metavanguarda não é senão outro nome para vanguarda permanente (Pignatari, Décio, "Teoria da guerrilha artística", p. 160).

⁴⁸⁶ Mesmo se já conhecidas por Moraes, as experiências pioneiras com computador realizadas por Waldemar Cordeiro (a partir de 1968), não foram usadas em sua argumentação pois que fugiam a sua lógica mais dualista - materiais pobres de artistas de países pobres perante materiais ricos de artistas de países ricos.

⁴⁸⁷ Mesmo não sendo objetivo desta tese uma abordagem das experiências com o corpo na arte internacional, é importante observar a existência de diversas e importantes frentes de pesquisa junto à performance, Happenings e em especial à 'body-art' nos anos 60.

⁴⁸⁸ Silviano Santiago, em texto publicado 3 anos após o de Moraes, analisou a atuação cênica e artística do cantor Caetano Veloso, afirmando a importância do corpo - *Caetano percebeu esse caráter contraditório e sintético que estava sendo apresentado pela arte de Glauber ou de José Celso, de Hélio Oiticica ou de Rubens Gerchman, e quis que seu 'corpo', qual peça de escultura, no cotidiano e no palco, assumisse a contradição, se metamorfoseasse na contradição que era falada ou encenada pelos outros artistas, mas nunca vivida por eles* (Santiago, Silviano, "Caetano Veloso, os 365 dias de carnaval" in "Cadernos de jornalismo e comunicação", ed. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, nº 40, jan./fev. 1973, pp. 52-53).

Oitica. O conceito de corpo pensado no texto aproximava-o a um "motor da política", isto é, era o corpo que fazia resistência política, o corpo das passeatas, do embate físico com a repressão, das fugas, do exílio, da guerrilha e da tortura. O corpo, tornado palco da vida social, era o mesmo da vivência artística, um corpo múltiplo unia-se pelo fato estético.

A significação do corpo, para Moraes, estava ligada também ao corpo do artista, o corpo como seu material mais direto e despojado⁴⁸⁹. Com a dissolução da noção da obra de arte, o artista passou a ser muito mais um agenciador de sentidos, um propositor de situações - *o artista é o que dá o tiro, mas a trajetória da bala lhe escapa*⁴⁹⁰. A proposta artística dava-se em relação direta ao público - corpo do artista e corpo do espectador juntavam-se na proposição, situação ou acontecimento estético. A vanguarda, além de seus pressupostos históricos e tornada sociológica pela incorporação do precário material, era agora antropológica, pois estabelecia-se em seus ritos de experimentação e vivência artística dadas na fricção entre corpos múltiplos (políticos, sociais, culturais).

III - OBJETO E PARTICIPAÇÃO

As obras mostradas na exposição Objeto e Participação estavam muito próximas às discussões da vanguarda experimental da segunda metade dos anos 60. Seja como participação do espectador, propositor de novos espaços e situações, comprometimento político-social ou busca de elementos da tradição construtiva brasileira, haviam questões trazidas pelo conceito do objeto. E além da problematização mais direta sobre o conceito de objeto, a exposição trouxe também como discussão, a re-significação dos próprios elementos constituintes de uma

⁴⁸⁹ O artista Antonio Manuel inscreveu-se no XIX Salão Nacional de Arte Moderna (MAM/RJ, maio/junho de 1970). Sua "obra" era seu próprio corpo e, como foi recusado pelo júri, fez um protesto, aparecendo nu no dia da abertura do Salão.

⁴⁹⁰ "Contra a arte afluyente - o corpo é o motor da obra", p. 51.

exposição, sejam paredes, piso, "neutralidade" do espaço e a relação do museu com a cidade e a vida social⁴⁹¹.

A discussão do objeto foi diretamente apresentada por Carlos Vergara e José Ronaldo Lima. Vergara mostrou em Objeto e Participação uma proposta derivada de sua série dos "Empilhamentos" (fig. 31), apresentada anteriormente na Petite Galerie (Rio de Janeiro, 1969). Usando papelão como material, Vergara construiu corpos com forma humana, que eram empilhados e dispostos em pé ou deitados, juntamente a caixas de papelão. A precariedade do material e a ausência de qualquer traço de expressividade, criavam um cenário de anonimato e "coisificação" do indivíduo. Desdobramentos do objeto e da linguagem figurativa de caráter pop uniam-se no trabalho de Vergara.

Baseando-se também no conceito do objeto, a exposição Objeto e Participação apresentou as proposições de José Ronaldo Lima⁴⁹², "Caixas olfativas" (fig. 32) e "Caixas táteis". As primeiras eram caixas negras que continham em seu interior cheiros e perfumes variados e nas outras, aquários redondos colocados sobre bases, guardavam materiais e objetos (bolas de vidro, sementes e torrões de terra) para serem manipuladas pelos espectadores. O artista buscava uma sensibilização do espectador e uma nova ordem para a visualidade, ao justapô-la aos outros sentidos.

O espaço da exposição foi discutido em boa parte das propostas de Objeto e Participação. Logo na entrada do Palácio das Artes, local onde acontecia a exposição, o artista Dileny Campos⁴⁹³ colocou duas placas de sinalização (fig. 33). Uma delas, apontando para a rua, trazia a inscrição "PAISAGEM" e a outra, apontada para o chão, a inscrição "SUB PAISAGEM". Na marcada simplicidade de sua proposta, Campos lembrava ao espectador que a paisagem, entendida como um conjunto unificado de elementos visuais, cartográficos, físicos, sociais e históricos, encontrava-se também fora do espaço da exposição ou

⁴⁹¹ Algumas obras apresentadas em Objeto e Participação não serão analisadas devido à falta parcial ou total de referências ou pelo fato de outras obras serem mais representativas das discussões colocadas.

⁴⁹² José Ronaldo Lima nasceu no ano de 1939 em Minas Gerais. Formado em sociologia, teve seus primeiros contatos com a arte através do artista Luciano Gusmão.

⁴⁹³ Dileny campos nasceu no ano de 1942 em Minas Gerais.

na cidade. Ao mesmo tempo que apontava uma paisagem escondida (soterrada), ou a ser "revelada", sob o chão⁴⁹⁴.

A arquitetura do Palácio das Artes e o espaço expositivo representaram também questões importantes nas propostas de Thereza Simões⁴⁹⁵. A artista marcou toda a "paisagem da exposição" com impressões de carimbos contendo as inscrições: "DIRTY" (sujo), "VERBOTTEN" (proibido), "FRAGILE" (frágil), "ESPAÇO RESERVADO ÀS FUTURAS GERAÇÕES" e "ACT SILENTLY" (haja silenciosamente ou cuidadosamente)⁴⁹⁶, entre outras (fig. 34). Ambas as propostas, de Campos e Simões, traziam para suas poéticas visuais a "exposição como intervenção". Na proposta de Campos, a exposição abria-se para todo o espaço da cidade. Em Simões, a neutralidade do espaço da arte era questionada e sua carga ideológica evidenciada.

Trabalhos com um viés mais construtivo foram apresentados por Franz Weissmann e Ione Saldanha⁴⁹⁷. A participação de Weissmann⁴⁹⁸, com a obra "Labirinto linear" (fig. 35), era a que trazia mais fortemente elementos da movimentação construtiva brasileira, no sentido de se constituir um espaço público ordenado por uma racionalidade. Construída na linearidade das retas e ângulos de 90°, a escultura podia ser percorrida pelo espectador através de seus cubos virtualmente sugeridos. A inclusão de Weissmann na exposição Objeto e Participação trazia a discussão sobre o objeto, o espaço da exposição e a interação

⁴⁹⁴ As 'subpaisagens de Campos também remetiam a uma pesquisa específica do artista - mas a grande inovação artística de Dileny foram as 'Subpaisagens', trabalhos vistos por Walmir Ayala como integrantes de uma poética da arqueologia urbana. Eram objetos encontrados nas escavações da cidade - asfalto, ferros, trilhos, britas, piches, canos - transformados em enormes esculturas ambientais (Ribeiro, Marília Andrés, "Neovanguardas : Belo Horizonte - anos 60", p. 212).

⁴⁹⁵ Thereza Simões nasceu no ano de 1941 no Rio de Janeiro. Estudou pintura com Iberê Camargo no Instituto de belas Artes no Rio de Janeiro entre 1964 e 1966.

⁴⁹⁶ Afirmação do líder negro norte-americano Malcolm X (cat. DO Corpo à Terra, Itaú Cultural, Belo Horizonte, 2001)

⁴⁹⁷ Ione Saldanha nasceu no ano de 1921 no Rio Grande do Sul (faleceu no Rio de Janeiro em 2001). Na exposição Objeto e Participação apresentou ripas de madeira pintadas e coloridas, que se expunham encostadas numa parede, semelhantes a sua série posterior dos bambus.

do espectador com a obra. Porém ela representava também uma conexão com a tradição da arte brasileira, seja ela construtiva ou moderna⁴⁹⁹.

No subsolo do Palácio das Artes (sub paisagem?), a proposta de Umberto Costa Barros⁵⁰⁰, além do diálogo com a obra de Weissmann e toda a tradição construtiva brasileira, sujeitava o espaço da exposição a uma ordem artística que voltava-se para sua própria constituição arquitetônica. Tendo já realizadas algumas experimentações anteriores com uma lógica similar⁵⁰¹, Barros fez uso dos elementos disponíveis no próprio espaço expositivo do Palácio das Artes para construir sua obra (fig. 36). Utilizando tijolos, restos de construção e madeiras, Barros criou um ambiente no qual um equilíbrio precário sustentava suas formas, dadas pela sobreposição de objetos, numa espécie de "construtivo-pop"⁵⁰². A racionalidade apresentava-se como o elemento ténue que garantia o equilíbrio dos refugos de construção. Umberto propunha também um labirinto ao espectador - não o da razão, mas o do jogo da arte⁵⁰³.

IV - DO CORPO À TERRA

⁴⁹⁸ Franz Weissmann nasceu na Áustria no ano de 1911 e chega ao Brasil em 1921. Realiza estudos incompletos na Escola Nacional de Belas Artes. Teve participação importante nas movimentações concreta e neoconcreta no Brasil.

⁴⁹⁹ A escultura (de Franz Weissmann) que se integra ao ambiente urbano, que dialoga com a arquitetura e o 'design', mas valorizando ao mesmo tempo o desenvolvimento solitário de sua lógica interna, parece evocar em novos termos uma célebre premissa neoplástica, que projetava (como se atesta em tantos escritos de Mondrian) o ideal da cidade moderna no horizonte de uma fusão entre o individual e o coletivo, entre interioridade e exterioridade (Salztein, Sônia, "Franz Weissmann", ed. Cosac e Naify, São Paulo, 2001, p. 96).

⁵⁰⁰ Umberto Costa Barros nasceu no ano de 1948 no Rio de Janeiro. Era formado em arquitetura.

⁵⁰¹ Umberto Costa Barros cria uma ambientação com mobiliário de uma sala de aula no III Salão de Artes Plásticas da Faculdade de Arquitetura da UFRJ (1969), utilizou os painéis expositivos do MAM/RJ no II Salão de Verão (1970) e, posteriormente à Objeto e Participação, utilizou as persianas do MAM/RJ em sua proposta para o XIX Salão de Arte Moderna (1970).

⁵⁰² Uma operação construtiva similar aos 'Merzbau' do artista Kurt Schwitters.

⁵⁰³ Com a expressão jogo da arte, remete-se a uma aproximação dada pela arte conceitual que pensava as artes plásticas dentro de proposições da linguagem. A questão dos "jogos da arte" foi elemento importante nos anos 70, nas poéticas dos artistas Waltércio Caldas, Anna Bella Geiger, Cildo Meireles, Paulo Bruscky, Regina Silveira e Julio Plaza, entre outros.

A manifestação *Do Corpo à Terra* estava inserida em diversas questões e problemas apontadas por sua época. De um lado, fundamentada no contexto cultural e político de final dos anos 60, ela deu continuidade e mostrou o esgotamento do projeto de uma vanguarda nacional comprometida social e politicamente. De outro, pela proximidade das pesquisas experimentais da vanguarda brasileira com a vanguarda internacional (européia e norte-americana), ela configurou uma nova discussão na arte brasileira, a da arte conceitual (já evidenciada no Salão da Bússola em 1969).

Ao dar continuidade às discussões da vanguarda brasileira, a manifestação *Do Corpo à Terra* fez eco à movimentação internacional do conceitualismo. Porém essa reverberação não significava simplesmente ecoar os sons de uma outra fonte, mas produzir, simultaneamente àquelas "fontes externas", seus próprios sons e ruídos. Um dos artistas participantes da manifestação *Do Corpo à Terra*, Luiz Alphonsus, afirmou em depoimento de 1986 que *éramos conceituais, mas não gostávamos de ser chamados de conceituais, um pouco como os artistas da 'pop', no Brasil, que também recusavam o rótulo*⁵⁰⁴. A negativa em considerar-se como um artista conceitual, afirmado por Alphonsus, exige um esforço para construir uma história ou contra-história, para usar o termo da época concebido por Frederico Moraes, no sentido de se situar de forma adequada a pesquisa conceitual na América Latina e, mais especificamente, no Brasil frente à arte conceitual internacional.

Certamente não faltavam informações aos artistas brasileiros sobre as pesquisas internacionais⁵⁰⁵, porém em nenhum dos textos

⁵⁰⁴ Depoimento de Luiz Alphonsus in cat. 7. Depoimento de uma geração 1969-1970, Galeria Banerj, 1986.

⁵⁰⁵ *Em Brasília tínhamos uma boa informação sobre os movimentos internacionais de arte, através da biblioteca da UnB, que era ótima. Vivíamos lá, olhando revistas estrangeiras* - depoimento de Alfredo Fontes sobre o grupo de artistas de Brasília - Guilherme Vaz, Cildo Meireles, Luiz Alphonsus e Thereza Simões (cat. 7. Depoimento de uma geração 1969-1970, Galeria Banerj, 1986). No contexto de Belo Horizonte, Marília Andrés Ribeiro afirmou - Luciano (Gusmão) não só comentava os trabalhos dos colegas (Dilton Araújo e Lotus Lobo) como também procurava manter o grupo bem informado através da

de época estudados fez-se menção à arte conceitual ou às exposições internacionais de arte conceitual. Mais recentemente, dois textos ajudaram a construir um primeiro diálogo com a arte conceitual internacional do período. Em "Una genealogia del arte conceptual latino-americano" (1991), Luiz Camnitzer propôs pensar a arte conceitual na América Latina, levando em consideração a própria história cultural e artística do continente e não sobrepor a ela uma gênese, basicamente norte-americana, da movimentação conceitual. A volta à figuração, seja na Argentina ou Brasil, a poesia concreta e a movimentação neoconcreta, entre outros fatores, foram determinantes no estabelecimento de um pensamento mais conceitual para a arte latino-americana, segundo o autor.

O texto "Blueprint circuits: conceptual art and politics in Latin America" (1993), de Mari Carmen Ramírez, foi mais além que o de Camnitzer, ao estabelecer a originalidade da arte conceitual da América Latina. Para a autora, uma leitura muito específica da obra de Marcel Duchamp foi o que configurou a diferença entre a arte de caráter mais conceitual da América Latina daquela produzida nos Estados Unidos⁵⁰⁶. Além disso, ao trazer a argumentação de Simón Marchan Fiz⁵⁰⁷, Ramírez corroborou sua idéia de que a voga conceitualista na América Latina trouxe,

leitura das revistas de arte contemporânea, de visitas às exposições, às bienais, e do diálogo com jovens críticos de arte, especialmente com Frederico Morais (Neovanguardas: Belo Horizonte - anos 60, p. 224).

⁵⁰⁶ Se para os artistas norte-americanos o que importava era o ato de transformação de algo comum em objeto de arte, por exemplo, um urinol é um objeto de arte porque assim eu o designo e este ato de designação é o que me importa, como uma operação lingüística. Nos conceituais latino-americanos o ready-made estava carregado de outros significados relacionados a suas funções num circuito social maior. Basta lembrar as garrafas de coca-cola de Cildo Meireles ("Inserções em circuitos ideológicos", 1970) e seu percurso de retirada de circulação, para colocação de suas mensagens e sua volta ao circuito, agora re-significado. Para os artistas latino-americanos, o ready-made irá muito além da fetichização Pop do objeto, sendo transformado num recipiente de significados políticos dentro de um contexto social específico (Blueprint circuits: conceptual art and politics in Latin America, p. 159). Lembrar também das apropriações críticas de Waldemar Cordeiro realizadas em seus popcretos.

⁵⁰⁷ Fiz, Simón Marchán, "Del arte objetual al arte de concepto", Ediciones Akal, Madri, 2001.

em suas diversas poéticas, um viés crítico e político que o diferenciava das vertentes norte-americana e européia.

Seja denominada posteriormente como arte conceitual ou configurando-se nos conceitos teóricos que atravessaram os anos 60 no Brasil, da arte ambiental ao objeto, Do Corpo à Terra operava com uma idéia de desmaterialização da obra artística⁵⁰⁸. Ela apresentou as pesquisas mais recentes da vanguarda brasileira e, à idéia de se realizar um grande painel prospectivo das pesquisas artísticas mais atuais, Moraes ao contrário da súpula da vanguarda brasileira apresentada por Nova Objetividade Brasileira, apostou na emergência de um novo momento artístico. A vanguarda brasileira continuava em sua tomada de posição própria aos problemas políticos, sociais e éticos e suas atitudes artísticas ganharam formas (e meios) muito distintas⁵⁰⁹.

A manifestação Do Corpo à Terra construiu uma cartografia da vanguarda na malha urbana de Belo Horizonte e na história da vanguarda brasileira, através da constituição de diversos 'territórios liberdade'⁵¹⁰. Seu organizador e também

⁵⁰⁸ Camnitzer fez porém uma diferenciação entre desmaterialização e reducionismo. O primeiro conceito estaria mais ligado à arte latino-americana, de viés crítico e político, o segundo ligava-se ao conceitualismo norte-americano, em diálogo com a redução formal minimalista e, portanto, ainda o produto de uma especulação formalista que por sua própria natureza tende a excluir toda possibilidade de pronunciamento político (Camnitzer, Luis, "Una genealogia del arte conceptual latino-americano" in Continente Sul Sur, Revista do Instituto Estadual do Livro, Porto Alegre, n.6, nov/1997, p. 190). Além disso a desmaterialização da arte no Brasil estava ligada muito mais a uma aderência da prática artística à vida social, ao passo que a desmaterialização da arte conceitual norte-americana estava fortemente ligada, entre outros fatores, ao dado objetual (matérico) da arte como mercadoria.

⁵⁰⁹ Referência à exposição "When attitudes become form: works - process - concepts - situations - information (live in your head)", organizada por Harald Szeemann na Kunsthalle (Berna, Suíça) em março/abril de 1969. Dela participaram 69 artistas dos Estados Unidos e da Europa e como ponto positivo ela reuniu uma importante parte da pesquisa artística da época, agora desvestida de rótulos (como 'arte povera', por exemplo), e transformou o museu numa usina de idéias, conversas e produções. O subtítulo da exposição afirmava que seus trabalhos eram compostos de obras, conceitos, eventos, situação e informação ("L'art de l'exposition", p. 370), isto é, muito do que foi caracterizado com a produção de arte conceitual.

⁵¹⁰ Frederico Moraes denominou às ações artísticas que se davam no espaço urbano como uma 'vertente cartográfica' da arte brasileira - demarcando territórios, delimitando fronteiras, apropriando-se de locais, lugares ou

participante, Frederico Moraes, ao instalar suas "Quinze lições sobre arte e história da arte - apropriações: homenagens e equações", propôs um diálogo crítico com a vida da cidade. Sua proposta nasceu de parâmetros e conceitos da história da arte, os quais orientaram também de modo geral a formulação de *Do Corpo à Terra*, privilegiando uma certa ligação entre a vivência (leitura) das propostas artísticas pelo espectador e a cidade⁵¹¹.

O projeto artístico de Moraes, apresentado em *Do Corpo à Terra*, nasceu também de suas inquietações sobre o papel do crítico de arte⁵¹². Seu trabalho consistia em placas de sinalização que continham uma foto reproduzindo o ambiente na qual ela se encontrava, fazendo assim um cruzamento semântico entre questões e conceitos da história da arte e da paisagem urbana. A imagem apresentada na placa de sinalização trazia novos elementos (estéticos e críticos) para a leitura daquela paisagem real. Um de seus trabalhos, fixado em frente a uma situação onde se via uma área recém coberta onde se encontravam

áreas, buscando para cada um desses espaços novas funções e significados, procurando apreendê-los de forma poética, imaginativa, conceitual ou segundo parâmetros sociourbanísticos e antropológicos (cat. "Do Corpo à Terra - um marco radical na arte brasileira).

⁵¹¹ Em texto datilografado sobre sua proposta em *Do Corpo à Terra*, afirmou Moraes - *Percorra a ('exposição') a pé. Após ver, bulir e imaginar as obras, pare por alguns instantes em qualquer lugar do parque, ou sente-se, ou deite-se sobre a grama. Respire profundamente. Escute as batidas do coração, tome o pulso, sinta o suor e o cansaço em seu corpo. A obra está pronta. E terminada* (Neovanguardas: Belo Horizonte - anos 60", p. 175).

⁵¹² A revisão do papel do crítico, dita como uma crítica militante (denominação dada pelo crítico Michel Ragon em oposição ao "crítico passivo"), nasce no contexto dos anos 60 como questionamento ao poder de uma certa crítica mais positivista e como ampliação "textual" ao comentário crítico a uma obra de arte. Frederico Moraes sempre realizou uma autocrítica de seu papel, evidenciada entre outras em sua participação do IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal (1967), do qual concorreu Nelson Leirner com "O Porco empalhado" e na qual foi assinada a Declaração dos Princípios do Júri e que incluiu a categoria do objeto em seu regulamento. Seu artigo "Crítica e críticos" (Revista GAM, N° 23, 1970) argüiu sobre a necessidade de uma nova crítica de arte que não fosse tão judiciativa. Neste artigo foram trazidos os teóricos John Dewey e Roland Barthes para dar conta da necessidade de uma crítica não descolada da obra. A exposição *Agnus Dei* (Petite Galerie, RJ, 1970) na qual as obras dos três artistas participantes (Cildo Meireles, Thereza Simões e Guilherme Vaz) foram comentadas criticamente por Moraes com outras três obras/proposições realizadas por ele. Realizado no início dos anos 70, seu trabalho crítico com os "audio-visuais" (slides, textos e música) aprofundou as questões de uma "nova crítica". Ver Marília Andrés Ribeiro (Neovanguardas: Belo Horizonte - anos 60) e o cat. "Frederico Moraes - audio-visuais", MAM/SP, 1973.

tubulações da rede de esgotos na frente do Palácio das Artes, apresentava uma placa de sinalização com a imagem dos canos ainda aparentes e a inscrição "1.Arqueologia do urbano - escavar o futuro" (fig. 37). Uma certa 'sub paisagem' urbana era desvelada para o espectador em 15 pontos da cidade⁵¹³.

A paisagem urbana, ou 'sub paisagem', foi apresentada de maneiras diversas e, às vezes, de forma contundente por outros artistas. A proposta "Napalm" (fig. 38), de Luiz Alphonsus, consistia em uma faixa de plástico de 15 metros queimada no Parque Municipal⁵¹⁴. Aludindo certamente à Guerra do Vietnã (bombas de napalm) e à violência da guerra, Alphonsus estabeleceu um percurso dentro do Parque diferente daquele realizado em sua proposta no Salão da Bússola ("Túnel - desenho ao longo de dois planos"). Não havia mais a inteligibilidade do percurso (ou situação), formada pela pesquisa, observação e documentação, mas sim o rastreio de um trajeto dado através da

⁵¹³ Os outros trabalhos eram, sempre seguindo a lógica de uma imagem mostrada na placa espelhando o ambiente onde encontrava-se instalada: 2.Arte cinética: "não é o que se move, mas a consciência da instabilidade do real" (colocado frente a tocos e restos de madeira empilhados), 3.A arte não deixa rastros (terreno vazio onde se viam rastros de pneu), 4.Homenagem a Bachelard: "imaginar é sempre maior que viver". Imagino, logo existo (vista geral do parque e gramado em primeiro plano), 5.Homenagem a Brancusi - coluna infinita (manilhas de metal sobre um gramado), 6."Kitsch" RESÍDUO DA ARTE. Arte resíduo do Kitsch (pérgola do parque), 7.Arte Total - inespecificidade de todas as artes (pessoas sentadas no gramado do parque), 8.Homenagem a Breton - Desarrumar o cotidiano com a "fabricação e o lançamento em circulação de objetos aparecidos em sonhos", com "a missão de retificar contínua e vivamente a lei, quer dizer, a ordem" (objeto não identificado), 9. Homenagem a Duchamp - "O homem sério nada coloca em questão. Por isso ele é perigoso. É natural que se faça tirano". "A inconseqüência é a fonte da tolerância" (lixeira pública de metal), 10.Homenagem a Schwitters - estética do lixo e do precário (entulho de lixo), 11.ARTE - TENSIONAR O AMBIENTE - Tensionar o ambiente - treinar a percepção - exercícios perceptivos ('close' de manilhas de aço), 12.Contra-arte/contra natureza - Onde a arte? Onde a natureza? (dois amontoados de pedaços de grama cortada sobre um gramado), 13.Homenagem a Malevitch: "...o mundo branco da ausência de objetos" (uma quadra de tênis cercada por uma estrutura metálica - muro), 14.Homenagem a Tiradentes: "Arte=liberdade": inscrição encontrada na parede externa do MAM do Rio (uma caixa/terminal de comutadores de energia ladeada por grades quadriculares). 15.Homenagem a Mondrian: Quando a vida tiver equilíbrio não teremos necessidade de pinturas e esculturas. Tudo será arte. A morte da vida é a vida da arte. Arte-vida (pessoas sentadas em bancos e no gramado do parque).

⁵¹⁴ Parque no qual está instalado o Palácio das Artes de Belo Horizonte.

violência destruidora de uma ação extrema⁵¹⁵ - a queima do plástico e, por extensão, do gramado.

De forma mais sutil que o trabalho de Alphonsus, a proposta "Transpiração" (fig. 39) de ação no Parque de Luciano Gusmão⁵¹⁶ buscou uma outra forma de entendimento da paisagem. O trabalho consistia num pedaço de plástico transparente, com aproximadamente 2,20m de lado, colocado sobre uma área do gramado. Passado um certo tempo, percebia-se a "transpiração" da grama aderida no plástico que guardava vapores e gotículas. O que havia de invisível pulsação de vida vegetal era tornado visível. A artista Lotus Lobo⁵¹⁷ também propôs uma inserção artística no Parque que fosse marcada pela imponderabilidade. Ela preparou um canteiro com sementes de milho, visando uma modificação mínima na visualidade do Parque que foi, porém, impedida pela polícia.

A "Trilha de açúcar" (fig. 40), realizada pelo artista norte-americano Lee Jaffe⁵¹⁸, aconteceu na Serra do Curral e caracterizou-se também por ser uma intervenção mais "silenciosa". Segundo depoimento de Oiticica⁵¹⁹, a proposta de Jaffe consistiria na filmagem das transformações, de hora em hora, da trilha de açúcar depositada sobre chão. Tal não aconteceu pois a trilha foi destruída pouco depois.

⁵¹⁵ Em depoimento de 1986, Luiz Alphonsus também situou seu trabalho em Do Corpo à Terra de forma bem mais ampla ao descrevê-lo como uma linha no chão, um *deixar um rastro de arte no planeta* (7. Depoimento de uma geração 1969 - 1970).

⁵¹⁶ Luciano Gusmão nasceu em Minas Gerais no ano de 1943. Ele realizou outras duas intervenções em Do Corpo à Terra. Uma delas foi com o trabalho "Reflexões", que consistia na colocação de um espelho em diversas situações no Parque, estabelecendo uma relação entre imagem e objeto e dialogando abertamente com as "Lições" de Moraes. O outro trabalho, desenvolvido juntamente com Dilton Araújo, consistia na divisão de áreas de *liberdade ou repressão, de alienação ou contemplação* (cat. Do Corpo à Terra - um marco radical na arte brasileira) no Parque, mas que, por falta de maiores informações, não pode ser analisada.

⁵¹⁷ Lotus Lobo nasceu em Minas Gerais no ano de 1943.

⁵¹⁸ Mesmo considerando que no texto do catálogo "Do Corpo à Terra: um marco radical na arte brasileira" e em depoimento telefônico Frederico Moraes conferiu a autoria da proposta "Trilha de açúcar" a Hélio Oiticica, optou-se pela afirmação do próprio artista, negando sua autoria e a designando a Lee Jaffe ("Lygia Clark - Hélio Oiticica: cartas 1964-74", pp. 162-163). Em nenhum outro texto, dos pesquisados, Oiticica fez menção a esta obra.

⁵¹⁹ "Lygia Clark - Hélio Oiticica: cartas 1964-74", pp. 162-163.

Uma encenação de resistência política foi a proposta apresentada por Dilton Araújo⁵²⁰, numa ação que se desenrolava com o lançamento de pedras de cal, como granadas, no gramado do Parque (fig. 41). Ao realizar suas "pinturas", formadas pelas manchas brancas no gramado, Araújo parecia trazer para a ação o 'corpo político', conceituado em "Por uma arte afluyente - o corpo é o motor da obra". Outras granadas, desta vez reais⁵²¹, foram usadas por Décio Noviello⁵²², porém com finalidades eminentemente formais⁵²³ (fig. 42). Ironicamente Noviello era tenente-coronel do exército e suas granadas de sinalização funcionavam como um "happening" no qual coloria-se a atmosfera do Parque com fumaça colorida.

A mídia impressa foi utilizada extensivamente pelos artistas de Do Corpo à Terra seja na divulgação de suas propostas ou em seu uso direto como material plástico. Num momento no qual a mídia impressa sofria censura direta, três proposições trouxeram o jornal para suas propostas. Na proposta de Eduardo Ângelo⁵²⁴, espalhou-se jornais velhos pelo Parque como uma intervenção direta no cotidiano de seus freqüentadores (fig. 43). José Ronaldo Lima construiu com spray, no gramado e calçadas do Parque, respectivamente as inscrições "(Ver)melha" e "(Grama)tica" e ao lado delas colocou uma fileira de jornais com manchetes alusivas à Revolução Cultural Chinesa e à Guerra do Vietnã (fig. 44).

O trabalho de Artur Barrio⁵²⁵ teve uma atuação mais profunda na lógica perversa da censura e na máquina do jornal, chegando ao ponto de realizar uma intervenção direta no cerne da indústria informacional. O projeto de Barrio em Do Corpo à Terra

⁵²⁰ Dilton Araújo nasceu em Minas Gerais no ano de 1947.

⁵²¹ Foram utilizadas granadas de sinalização.

⁵²² Décio Noviello nasceu em Minas Gerais no ano de 1929.

⁵²³ Segundo os comentários de Marília Andrés Ribeiro e depoimento do próprio artista em "Neovanguardas - Belo Horizonte - anos 60".

⁵²⁴ Eduardo Ângelo nasceu em Juiz de Fora MG 1945. Transferiu-se posteriormente para o RJ.

⁵²⁵ Artur Barrio nasceu em Portugal no ano de 1945 e transfere-se para o Brasil no ano de 1957. Seguiu curso na Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro, porém não completando-o.

denominava-se "Situação T/T,1" (1ª, 2ª e 3ª partes). A 1ª parte consistia na construção das "trouxas ensangüentadas"⁵²⁶ e a 2ª parte no depósito de 14 "trouxas ensangüentadas" num rio escoadouro do esgoto da cidade de Belo Horizonte (Ribeirão do Arrudas) (fig. 45). A 3ª parte consistia na intervenção visual em um rio de Belo Horizonte (não identificado), usando papel higiênico como material⁵²⁷.

A 1ª e a 2ª partes da Situação T/T,1 estavam relacionadas às trouxas ensangüentadas e provocaram um impacto mais imediato sobre a vida da cidade. Na manhã do dia 20 de abril de 1970, no local onde foram depositadas as trouxas, começaram as manifestações públicas de curiosidade das pessoas e da imprensa local. Certamente associadas às trouxas, simbolizadas como restos ou fragmentos de seres humanos, elas foram imediatamente ligadas a um possível massacre, grupo de extermínio ou à tortura política. Ao ligar uma parte menos nobre da cidade, um rio escoadouro de esgoto, a massacres e tortura política (censurada na imprensa), Barrio trouxe e deu visibilidade a um fato social e político dado, literalmente, nas margens. Ao trabalhar anonimamente (única maneira possível), Barrio criou também um fato na mídia e no cotidiano da cidade, que extrapolou a vigilância da censura.

⁵²⁶ Como registrado no 'CadernoLivro' do artista - *Material utilizado na preparação das T.E. (Touxas Ensangüentadas): Sangue, carne, ossos, barro, espuma de borracha, pano, cabo (cordas), facas, sacos, cinzel, etc.* (Cat. "situações : Artur Barrio : registro", Centro Cultural Banco do Brasil, 1996, p. 18). A primeira parte, construção das T.E. aconteceu na noite do dia 19 para o dia 20 de abril de 1970 em Belo Horizonte.

⁵²⁷ A 3ª parte da "Situação T/T,1" reunia em sua poética o uso de materiais, dito pobres, no fazer artístico junto a uma ação que operava dentro das condições do lugar (rio e cidade), às ações climáticas (vento) e aos movimentos do corpo no desenrolar de rolos de papel higiênico sobre as pedras, margeando o rio. Ficava evidente, na 3ª parte da proposta, a importância da consciência do instante presente (momento da história), para Barrio, no qual estavam sempre fundidos o ato estético ao ato político. A importância do instante ou momento presente, desvestido de um sentido mais diretamente comprometido politicamente, porém envolto numa percepção fenomenológica de si e da obra, já havia sido afirmado por Lygia Clark em sua proposição "Caminhando" (1964) e em seu texto "Do ato" (1965).

Juntamente à obra de Barrio, a mais contundente ação artística dentro da manifestação *Do Corpo à Terra*⁵²⁸ foi "Tiradentes: totem-monumento ao preso político" (fig. 46), de Cildo Meireles⁵²⁹. A ação ocorreu no dia 21 de abril de 1970, na área externa ao Palácio das Artes na qual encontravam-se um quadrilátero de pano e 10 galinhas vivas atadas a um poste/estaca (2,5 m.) encimado por um termômetro clínico. Em torno ao poste, um grupo de pessoas assistiu à queima das galinhas com gasolina. A tomada de posição política, social e ética fora dada pela mais deliberada violência e a participação do espectador, dada na comunhão coletiva do horror, espécie de teatro da crueldade⁵³⁰.

Cildo Meireles juntava as pontas de uma discussão de vanguarda que, seguramente, não tinha mais a mesma configuração de Nova Objetividade Brasileira. Ao ocupar uma dimensão pública mais ampla, a proposta de Meireles remetia diretamente à "Homenagem a Cara de Cavalo" de Oiticica. Porém o comprometimento político social e ético era tomado aqui na extremidade do possível - a participação do espectador, antes dirigida para uma vivência social, seja individual ou coletiva, de integração era agora desagregadora e o objeto chegava a seu limite conceitual, pois além dele restava apenas a ação política direta⁵³¹.

A proposta "Tiradentes: totem-monumento ao preso político" representava também uma inversão de significados sobre a personagem histórica de Tiradentes. Ao utilizar a figura

⁵²⁸ E uma das obras mais impactantes da arte brasileira no séc. XX.

⁵²⁹ Cildo Meireles nasceu no Rio de Janeiro no ano de 1948. Sua formação artística aconteceu na cidade de Brasília no curso de Felix Alejandro Barrenechea e posteriormente frequenta dois meses de aula na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

⁵³⁰ Em alusão ao conceito da volta do teatro como rito coletivo, formulado por Antonin Artaud (*Tudo que existe no amor, no crime, na guerra ou na loucura precisa nos ser devolvido pelo teatro, se ele pretende reencontrar seu papel necessário* - "O teatro e seu duplo", São Paulo: Max Limonad, 1985, p.109)

⁵³¹ A inscrição "Lute", da marmita de Carlos Zílio, ganhou cores mais trágicas e desesperadas na ação de Meireles. Mais uma vez chegou-se perto da obra, e do dilema, de Carlos Zílio - a arte política e a urgência da ação política.

trágica do herói, Meireles buscava trazê-lo de volta a um ambiente de inconformismo e de crítica, negando sua presença num panteão oficial como herói nacional ou patrono da Polícia Militar, através de sua associação aos presos políticos e à tortura nas prisões. Também buscou-se, no horror da cena de violência da queima das aves vivas, um novo sentido crítico, mais ligado à ira do que à positividade de um projeto específico de luta.

O conceito de objeto de arte havia se ampliado de forma muito radical na manifestação *Do Corpo à Terra*, incluindo desde obras/situações como as trouxas ensangüentadas de Barrio, a transpiração da relva de Luciano Gusmão ou ao ritual das galinhas queimadas vivas, de Meireles. Caminhando lado a lado com o objeto, estavam as estratégias de guerrilha dos artistas. Afirmar um programa de vanguarda, neste contexto, seria como afirmar e incitar estratégias de resistência mais enfáticas ao regime instituído.

Um segundo texto escrito por Moraes tornou mais explícitas as contradições da vanguarda nacional, suas relações com a vida social e de um projeto nacional que reunia manifestações artísticas à realidade política do país. O texto, escrito posteriormente a "Contra a arte afluyente - o corpo é o motor da obra", assumia outras posturas em relação àquele. Tratava-se do "Manifesto *Do Corpo à Terra*"⁵³² distribuído em cópias mimeografadas durante a exposição *Objeto e Participação* e na manifestação *Do Corpo à Terra*, além de publicado num jornal local. O Manifesto ganhou dupla importância. A primeira por tornar mais claros alguns propósitos do organizador da manifestação *Do Corpo à Terra* e também por apontar os problemas e limites do projeto de vanguarda nacional, como vinha sendo pensado desde meados da década de 60.

⁵³² "Manifesto *Do Corpo à Terra*", publicado originalmente no jornal "Estado de Minas" (Belo Horizonte, 28 de abril e 5 de maio de 1970) por Mari'Stella Tristão (reproduzido em "Neovanguardas: Belo Horizonte - anos 60", pp. 295-299)

A escritura do "Manifesto *Do Corpo à Terra*" sugeria muito mais um texto literário, de caráter provocativo e, às vezes, lírico, que o aproximava mais de uma proposição artística-textual do que um manifesto programático de ação artística. Organizado em 9 itens distintos, o Manifesto foi construído através de colagens de textos do próprio autor, além de frases e idéias de Mário Pedrosa, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Maiakovski, entre outros.

Em sintonia com as propostas da manifestação *Do Corpo à Terra* e a exposição *Objeto e Participação*, o Manifesto previa um museu de arte, o Palácio das Artes no caso, como um espaço vivo, no qual a integração do público com as obras e propostas fosse mais direta, *um propositor de situações artísticas que se multiplicam no espaço-tempo da cidade, extensão natural daquele*⁵³³. Moraes antecipava suas discussões apresentadas no "Plano-piloto da futura cidade lúdica"⁵³⁴ e retomava suas inquiuições sobre a importância da cidade, esmiuçadas numa carta ao artista Luciano Gusmão⁵³⁵.

A conceituação do corpo, no Manifesto de Moraes, estava ligada a um corpo sensível, corpo das percepções sensoriais, e fundamentado no trabalho de Lygia Clark através da operação poética da nostalgia do corpo. Seu texto "Objeto e participação" e a exposição de mesmo nome evocavam as questões fenomenológicas trazidas no Manifesto. Porém o corpo sensível ou perceptivo, pensado no Manifesto, era um corpo descolado da história e de condições sociais, pois não se fazia nenhuma referência aos diversos "corpos sociais" dentro de uma sociedade de classes⁵³⁶.

⁵³³ Manifesto *Do Corpo à Terra*", p. 296.

⁵³⁴ Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 06/06/70.

⁵³⁵ Cat. "Do Corpo à Terra - um marco radical na arte brasileira".

⁵³⁶ De certa maneira as discussões da vanguarda brasileira nunca estabeleceram um pensamento mais sociológico das noções de espectador ou de público, seja da arte em geral ou das exposições. Exceção à pesquisa de Hélio Oiticica. Mesmo as proposições de uma arte engajada, próximas ao ideário do CPC nunca delimitaram ou tiveram uma compreensão exata das noções de 'povo' e de 'popular', usadas extensivamente em seus textos.

O corpo mais político, evocado em "Contra a arte afluyente", era deixado de lado no Manifesto.

A referência à terra, outro motor conceitual da manifestação, também era dada em termos mais genéricos. Ligada aos quatro elementos (água, fogo, terra e ar), a noção de terra estava ligada à uma re-significação mais poética do que realidade geográfica - *aqui o ar-liberdade, aqui o fogo, precário e eterno, aqui a água que como a terra fecunda e procria*⁵³⁷. Mais do que "territórios de liberdade", o conceito de terra ligava-se a uma metafísica dos elementos. Corpo e terra uniam-se numa utopia, mais do que num projeto, de uma arte que não evocava mais a guerrilha, mas que era *instrumento de pacificação dos espíritos*⁵³⁸ rumo a um *novo homem - simples bom espontâneo despojado e criador*⁵³⁹.

O "exercício de liberdade criadora" dos espectadores em geral era justaposto à proposição de Mário Pedrosa da arte como o de um "exercício experimental da liberdade". A interioridade do sujeito, porém, confundia-se com uma noção de liberdade, mais pública e política, anunciada por Pedrosa. E de que maneira seria realizada a ponte entre as duas práticas de liberdade, a subjetiva e a pública? A resposta, para Moraes, talvez estivesse na idéia do objeto, tão importante para a vanguarda brasileira desde 1966. Ao não haver *mais separação entre a realidade externa e a realidade do quadro (...), o espaço da arte confunde-se com o espaço da vida*⁵⁴⁰ - o espaço da arte, que também era o espaço da subjetividade (percepção, intuição, emoção), estaria fundido ao espaço público da cidade e da política. A liberdade criadora das pessoas, acionada através das proposições artísticas da vanguarda dentro de um conceito ampliado de objeto, representaria o exercício público da liberdade civil.

⁵³⁷ "Manifesto Do Corpo à Terra", p. 299.

⁵³⁸ Idem.

⁵³⁹ Idem.

⁵⁴⁰ Idem, p. 297.

O primeiro item do Manifesto contrapunha-se à "Declaração de princípios básicos da vanguarda". Na "Declaração" de 1967 afirmava-se que a vanguarda não podia *vincular-se a determinado país*⁵⁴¹ e o Item I do Manifesto afirmava, por outro lado, que *não existe idéia de Nação, sem que se inclua automaticamente a idéia de arte*⁵⁴², entendida no contexto como 'arte de vanguarda'. No Item II complementava-se com uma atribuição ao poder público, pois que caberia *ao governo, portanto, criar condições efetivas para que "o desejo estético do corpo social" se realize plenamente*⁵⁴³. Mesmo entendendo-se a afirmação de Moraes como uma provocação irônica⁵⁴⁴ ao regime político vigente, pergunta-se a que país, governo ou nação estava se referindo Moraes? Certamente não a um Brasil daquele momento presente, que era o completo oposto de tudo o que se desejava, mas, distante de um projeto que se queria possível, a um utópico país moderno em completa comunhão com uma arte de vanguarda.

No livro "Culturas híbridas"⁵⁴⁵, Néstor García Canclini operou uma crítica da arte moderna, ou arte de vanguarda, ao conceituá-la, em suas vertentes mais transformadoras, como ritos que não conseguiram configurar-se como atos⁵⁴⁶. A absorção dos ideais da vanguarda pelo sistema capitalista de mercadorias e a ruptura estética transformando-se em tradição⁵⁴⁷, entre outras, foram constatações do olhar histórico desenvolvido por Canclini sobre as vanguardas. Às vanguardas pós modernas⁵⁴⁸ (performance, happenings e arte corporal), o autor fez uma abordagem ainda mais crítica e que as configurou como ritos sem mitos, pois que

⁵⁴¹ "Declaração de princípios básicos da vanguarda" in Revista Continente Sul Sur, p. 305.

⁵⁴² "Manifesto do Corpo à Terra", p. 295.

⁵⁴³ Idem ibidem.

⁵⁴⁴ Que é a leitura realizada por Marília Andrés Ribeiro ("Neovanguardas: Belo Horizonte - anos 60, p. 171).

⁵⁴⁵ Canclini, Néstor García, "Culturas híbridas", EDUSP, São Paulo, 2000.

⁵⁴⁶ Há um momento em que os 'gestos' de ruptura dos artistas que não conseguem converter-se em 'atos' (intervenções eficazes em processos sociais) tornam-se 'ritos' ("Culturas híbridas, p. 45).

⁵⁴⁷ Observado por Canclini em Octavio Paz ("Os filhos do barro").

⁵⁴⁸ Ou neovanguardas como classificou Hal Foster e Marília Andrés Ribeiro, entendidas num contexto das vanguardas pós anos 50.

além de não terem se transformado em atos, fecharam-se sobre si mesmas em rituais 'narcísicos' e, pode-se concluir, ineficazes e estéreis⁵⁴⁹.

Ao trazer a conceituação de Canclini para as vanguardas modernas ou pós-modernas, muito apropriada devido a natureza das propostas apresentadas em *Do Corpo à Terra*, pergunta-se se a manifestação mineira deu-se da forma prefigurada pelo autor de "Culturas híbridas", numa ritualização sem mitos, 'narcísica' e fechada em si (tautológica)? Uma resposta que tomasse as discussões da vanguarda nacional dos anos 60 diria certamente que não. Ao entrar na lógica apresentada por Canclini, percebe-se na manifestação *Do Corpo à Terra* a ritualização de um mito que vinha sendo construído desde o início dos anos 60. Tratava-se do mito⁵⁵⁰, tantas vezes colado ao projeto possível de uma vanguarda experimental brasileira, comprometida política e eticamente, singular no cenário internacional e unida a um projeto emancipador sócio-cultural. Provavelmente a manifestação *Do Corpo à Terra* tenha sido realmente sua última, grande e organizada ritualização.

O Manifesto *Do Corpo à Terra*, de Moraes, parecia distanciar-se muito de seu texto "Contra a arte afluyente - o corpo é o motor da obra". Porém a distância entre suas afirmações e programa não era devida a uma negação de suas próprias idéias, mas às contradições de um programa de vanguarda que via-se inviabilizado de tornar-se real, no contexto da política brasileira de fim dos anos 60. Parece que o trajeto do projeto emancipador de uma vanguarda comprometida e experimental tinha cumprido sua distância possível - percurso tão breve e marcante como o da trilha queimada da proposta "Napalm" de Luiz Alphonsus.

⁵⁴⁹ *Esse novo tipo de cerimonialidade não representa um mito que integre uma coletividade, nem a narração autônoma da história da arte. Não representa nada, salvo o "narcisismo orgânico" de cada participante ("Culturas híbridas", p. 48).*

⁵⁵⁰ Num sentido muito expandido de mito, visto como uma narrativa de caráter cultural unificador e de sentido teleológico.

CONCLUSÃO

Três eixos de pesquisa juntaram-se na urdidura desta tese: a vanguarda brasileira das artes plásticas nos anos 60, as relações entre arte e política após o golpe militar de 1964 e as exposições de arte como espaço institucional no qual as discussões artístico-culturais tomaram forma e apresentaram-se ao público e à crítica. Da trama destas três frentes de problemas consolidou-se uma das mais importantes discussões das artes plásticas dos anos 60 - o projeto de uma vanguarda nacional eminentemente experimental em sua linguagem e fortemente comprometida com a política e a sociedade.

A escolha, ou melhor dizendo, a aposta nas exposições de arte como ponto nodal de análise foi o primeiro ponto de partida para a abordagem da arte de vanguarda dos anos 60. As exposições, vistas através deste "parti pris" inicial, representaram o momento privilegiado no qual os mais importantes artistas brasileiros da época reuniram-se e suas pesquisas artísticas foram mostradas. Para as exposições convergiam as discussões do projeto de uma vanguarda nacional a partir das artes plásticas.

As relações da arte com a política foram trazidas a partir de diversos enfoques. Definiu-se primeiramente um conceito de engajamento da arte, em especial das artes visuais, como um parâmetro inicial. A partir desta definição partiu-se para a verificação, não de um conceito estrito de engajamento que orientou os artistas brasileiros, mas de uma prática de engajamento nomeada como comprometimento político. As artes e a política no programa do CPC (Centro Popular de Cultura) foram analisadas através do texto "Cultura posta em questão" de Ferreira Gullar, seu último presidente. Realizou-se também um mapeamento específico do debate nacional sobre cultura que forneceu fundamentos para a análise da produção de artes plásticas no período estudado. Analisou-se, em suas dicotomias mais recorrentes, a presença de questões sobre nacionalismo e internacionalismo, da dependência econômica e cultural e da

experimentação formal da linguagem artística em contraposição a uma arte de cunho nacional.

Algumas vezes ficou evidente, em muitos autores, que o conceito de vanguarda era tido como uma antítese do engajamento ou do comprometimento político por seu caráter de preocupação "demasiada" com a linguagem formal. A vanguarda, exemplificada muitas vezes pela abstração informal ou geométrica, era contraposta a uma arte mais reconhecível (figurativa) e portadora de uma certa consciência crítica (conteúdo). Por outro lado, alguns críticos e artistas pronunciaram-se a favor de um conceito de vanguarda formulado na experimentação da linguagem e pertencente um projeto de cultura comprometido politicamente.

Das quatro exposições mais detidamente focadas, Opinião 65, Propostas 65, Nova Objetividade Brasileira e Do Corpo à Terra, foram escolhidos para análise seus textos críticos publicados nos catálogos respectivos, textos publicados na imprensa e comunicações apresentadas publicamente, em seminários ou palestras, por artistas e críticos. Além disso um exercício de olhar foi testado através da análise de algumas das obras e propostas expostas, tomadas também como documentos de época. Tal exercício de leitura de obras, numa exposição que não se percorreu e da qual pouca ou quase nenhuma documentação fotográfica estava acessível, obrigou muitas vezes a uma escolha pontual de trabalhos que se considerou mais relevantes. Procurou-se, desta forma, perceber nexos e significados entre os trabalhos apresentados, observar suas reverberações, e também contradições, no seio dos projetos de vanguarda apresentados pelas respectivas exposições.

Um conceito e programa de vanguarda nacional começou a ser construído a partir das exposições Opinião 65 e Propostas 65. A movimentação figurativa, que vinha se formalizando e sendo discutida na arte nacional, agregou um estatuto de crítica política após golpe de estado de 1964. A exposição Opinião 65 estabeleceu o momento inaugural no qual as vertentes figurativas

das artes plásticas ganharam espaço. A exposição carioca, em meio à voga figurativa, apresentou também os trabalhos de dois artistas que haviam participado da movimentação abstrata geométrica no Brasil, Hélio Oiticica e Waldemar Cordeiro. Ambos expuseram trabalhos que, de alguma maneira, incorporavam sua herança construtiva à discussão figurativa. A exposição Propostas 65, realizada poucos meses depois de Opinião 65, resumiu no conceito de realismo a primeira questão fundamental para a construção da vanguarda brasileira. Se a produção nacional ainda estava atrelada à voga internacional da volta da figuração (Pop, Novo Realismo, figuração argentina e francesa), Propostas 65 sedimentou e solidificou estas influências internacionais numa discussão ligada à história recente do país. Estavam lançadas as bases de uma vanguarda nacional experimental e comprometida politicamente.

A exposição Nova Objetividade Brasileira, realizada dois anos depois de Propostas 65, visou a realização de uma súpula da vanguarda nacional. Reunindo as questões da experimentação artística em torno da figuração, do realismo e da herança construtiva nacional, Nova Objetividade Brasileira alinhavou-as no conceito mais amplo de objeto. Tal conceito foi acrescido do comprometimento "político, social e ético", conforme prefigurado no 'Esquema geral da nova objetividade' - a exposição de 1967 construiu seu programa de vanguarda nacional ao juntar o conceito de objeto ao do engajamento da arte. Nova Objetividade Brasileira reuniu a vertente mais experimental da arte com o pensamento mais crítico e comprometido da época.

A manifestação Do Corpo à Terra operou com a ampliação do conceito de objeto, conceituado por Hélio Oiticica e Frederico Moraes, e colou ainda mais a vanguarda experimental ao comprometimento político. Ao mesmo tempo em que avançava a possibilidade de atuação de uma arte comprometida politicamente, Do Corpo à Terra colocava seus limites como programa artístico. Ao tencionar ao máximo a possibilidade de engajamento dos

artistas e num embate direto ao regime após a decretação do AI-5, ela mostrou a inviabilidade de um projeto unificador da vanguarda num país cerceado ao extremo em seus direitos civis. A vanguarda nacional que desde Opinião 65 fundava-se na herança concreta e neoconcreta brasileiras chegava a um impasse - como trazer a ordem e a razão construtivas no seio de um regime de exceção e extremamente autoritário?

Ao abrir-se para as situações, alargamento conceitual e operatório do objeto, os artistas puseram à prova um posicionamento mais enfático contra o regime militar, denominado como arte de guerrilha. Um outro limiar de ação foi colocado para o comprometimento dos artistas e suas obras pois o projeto da vanguarda só parecia viável se estivesse justaposto ao da estratégia real de guerrilha. A obra "Lute", de Carlos Zílio, permaneceu como uma questão em aberto para a arte da segunda metade dos anos 60 e foi novamente colocada pela manifestação Do Corpo à Terra. O 'momento ético', representado pela obra de Zílio, repôs os impasses do projeto de uma vanguarda nacional gerado no contexto do regime autoritário militar.

Porém o impasse apresentado pela obra "Lute", observado hoje de maneira distanciada, não se apresenta cindido em termos e ações excludentes ou opostas. Ao mesmo tempo que resguarda-se a posição ética e comprometida do artista que, no caso de Zílio, decidiu abandonar o ofício artístico em direção a um acionamento mais imediato na realidade através da resistência armada ao regime militar, "Lute" estabeleceu um outro parâmetro. Como momento radical de atuação artística, o projeto de comprometimento político e estético de "Lute" teve continuidade e prosseguiu em muitas propostas artísticas apresentadas nos anos 60 e num projeto de vanguarda nacional conduzido dentro do território experimental das exposições.

BIBLIOGRAFIA**GERAL**

ALBERRO, Alexander e STIMSONS, Blake (ed.). *Conceptual art: a critical anthology*. Massachussets: MIT Press, 1999.

ALTSHULLER, Bruce. *The avant-gard in exhibition - new art in the 20th century*. Berkeley: University of California Press, 1998.

AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-Burger*. São Paulo: Nobel, 1983.

- _____. (org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. São Paulo: MEC-Funarte e Pinacoteca de São Paulo, 1977.
- AMARANTE, Leonor. *As Bienais de São Paulo - 1951 a 1987*. São Paulo: Projeto Editores Associados, 1989.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- BANN, Stephen. *Exhibitions reflecting the art and spirit of the age in Stopping the process? - contemporary views on art and exhibitions*. Helsinki: NIFCA Publications, 1998.
- BATTCKOCK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- BRETT, Guy. *Um salto radical* in Ades, Dawn. *Arte na América Latina*. São Paulo: Cosac e Naify, 1997.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo - vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.
- BUCHLOCH, Benjamin. *Essais historiques II - art contemporain texts*. Paris: Arte Édition, 1992.
- BUREN, Daniel. *Daniel Buren - textos e entrevistas escolhidos (1967-2000)* Rio de Janeiro: Centro Cultural Hélio Oiticica, 2001.
- BURGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Lisboa: Veja, 1993.
- CAMPOS, Haroldo de. *Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira* in *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- _____. *A poesia concreta e a realidade nacional* in *Tendência*, Belo Horizonte, n. 4, 1962, pp. 83-94 apud RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas: Belo Horizonte, anos 60*.
- CHIARELLI, Tadeu. *Nelson Leirner - arte e não arte*. São Paulo: Galeria Brito Cimino, 2001.
- COCHIARALLI, Fernando e GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.
- COUTINHO, Wilson. *Gerchman*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1989.
- CROW, Thomas. *Painters and public life*. New Haven e Londres: Yale University Press, 2000.
- _____. *The rise of the sixties*. Nova York: Abrams, 1996.
- ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- DUARTE, Paulo Sergio. *Anos 60 - transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998.
- _____. *Carlos Vergara*. Porto Alegre: Santander Cultural, 2003.
- FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2000.
- _____. *Tropicália - alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.

- FERÁÑDEZ, Luis Alonso. *Museologia y museografia*. Barcelona: Ediciones del Sarbal, 1999.
- FIGUEIREDO, Luciano (org.). *Lygia Clark - Hélio Oiticica: cartas, 1964-74*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996.
- FINEBERG, Jonathan. *Art since 1940 - strategies of being*. Londres: Lawrence King Publisher, 1995.
- FOSTER, Hal. *The return of the real*. Massachussets: MIT Press, 1996.
- FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo*. São Paulo: Iluminuras/MAC-USP, 1999.
- GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Sérgio Milliet, crítico de arte*. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1992.
- GREENBERG, Reesa, FERGUSON, Bruce e NAIRNE, Sandy (ed.). *Thinking about exhibitions*. Nova York: Routledge, 1996.
- GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1972.
- HEGEWISH, Katharina. *L'Art de l'exposition*. Paris: Éditions du Regard, 1998.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de e GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- HUYSEN, Andreas. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- KOSELLECK, Reinhardt. *Crítica e crise*. Rio de Janeiro: UERJ/Contraponto, 1999.
- LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Exposições gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1990.
- LICHTEIM, George. *As idéias de Lukács*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- LIPPARD, Lucy. *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. Berkeley: University of California Press, 1997.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus acolhem moderno*. São Paulo: EDUSP, 1999.
- MALRAUX, André. *O museu imaginário*. Lisboa: Livros do Brasil, s.d.
- MATTOS, Claudia Valladão. *Lasar Segall*. São Paulo: Edusp, 1997.
- MILLIET, Sérgio. *Diário crítico de Sérgio Milliet*. (vol. VIII) São Paulo: Martins e EDUSP, 1982.
- MINK, Janis. *Marcel Duchamp - 1887-1968*. Colônia: Taschen, 1996.
- MORAIS, Frederico. *Artes plásticas - a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

_____. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1994.

_____. *Vanguarda, o que é?* in *O objeto na arte: Brasil anos 60*. São Paulo: Fundação Armando Álvares penteado, 1978.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção - engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume e FAPESP, 2001.

O'DOHERTY, Brian. *Inside the white cube*. Berkeley: University of California, 1999.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. São Paulo: Rocco, 1986.

_____. *O herói anti-herói e o anti-herói anônimo*. Fotocópia de texto remetido ao crítico Frederico Moraes e datado de 25/03/68.

PARC, Julio Le. *Guerrila culturelle?* in *Art d'Amérique Latine 1911-1968*. Paris: Musée National d'Art Moderne/Centre Georges Pompidou, 1993.

PECCININI, Daisy. *Figurações Brasil - Brasil anos 60*. São Paulo: EDUSP/Instituto Cultural Itaú, 1999.

_____. *O objeto na arte: Brasil anos 60*. São Paulo: Fundação Armando Álvares penteado, 1978.

PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e modernos*. São Paulo: EDUSP, 1998.

_____. *Crise do condicionamento artístico* in *Mundo, homem. Arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. *Política das artes - textos escolhidos 1*. São Paulo: EDUSP, 1995.

PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

PONTUAL, Roberto (coord.). *América Latina - geometria sensível*. Rio de Janeiro: Edições Jornal do Brasil/GBM, 1978.

PRADILLA, Ileana. *Antonio Dias - entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla*. Rio de Janeiro: Centro de Artes Hélio Oiticica e Lacerda Editores, 1999.

RESTANY, Pierre. *Os novos realistas*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas: Belo Horizonte, anos 60*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 1997.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica - qual é o parangolé?* Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

SALZTEIN, Sônia. *Franz Weissmann*. São Paulo: Cosac e Naify, 2001.

SANTIAGO, Silviano. *O entre-lugar do discurso latino-americano* in *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SCHAPIRO, Meyer. *Mondrian - a dimensão humana da pintura abstrata*, São Paulo: Cosac e Naify, 2001.

SCHENBERG, Mário. *Pensando a arte*. São Paulo: Nova Stella, 1989.

SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política, 1964-1969* in *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. *As idéias fora de lugar* in *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas cidades, 1977).

_____. *Notas sobre vanguarda e conformismo* in *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Paz e Terra, 1978.

SUBIRATS, Eduardo. *Da vanguarda ao pós-moderno*. São Paulo: Nobel, 1984.

ZÍLIO, Carlos. *Da antropofagia à Tropicália* in *O nacional e o popular na cultura brasileira - artes plásticas e literatura*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

CATÁLOGOS

ANITA Malfatti e seu tempo. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1996.

ANTONIO Dias trabalhos/works 1965-1999. Lisboa e São Paulo: Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão e Ed. Cosac e Naify, 1999.

APROXIMAÇÕES do Espírito Pop: 1963-1968. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2003.

ARTE brasileira na coleção Fadel. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

ARTUR Barrio - a metáfora dos fluxos. São Paulo: Paço das Artes, 2000.

BIENAL BRASIL SÉCULO XX. São Paulo: Fundação Bienal, 1994.

CARLOS ZÍLIO - arte e política/1966-1976. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1996.

CICLO de exposições sobre arte no Rio de Janeiro - 2.Grupo Frente e 3.I Exposição Nacional de Arte Abstrata. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, 1984.

CICLO de exposições sobre arte no Rio de Janeiro - 5.OPINIÃO 65. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, 1985.

CICLO de exposições sobre arte no Rio de Janeiro - 7.Depoimento de uma geração 1969-1970. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, 1986.

CILDO Meireles - geografia do Brasil. MAMAM/Recife, MAM/Bahia e ECCO/Brasília, 2002.

COTIDIANO/ARTE: objeto anos 60/90. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1999.

DO CORPO à Terra - um marco radical na arte brasileira. Belo Horizonte: Itaú Cultural, 2001.

GRUPO RUPTURA - revisitando a exposição inaugural. São Paulo: Centro Cultural Maria Antonia- USP e Cosac e Naify, 2002.

LATIN American Artists. Nova York: MoMA, 1993.

LYGIA Clark. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 1999.

LYGIA Clark. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1999.

HÉLIO Oiticica. Paris: Galerie Nationale du Jeu de Paume, 1992.

MARCAS do corpo, dobras da alma. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2000.

NOVA Objetividade Brasileira. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1967.

OPINIÃO 65 - 30 anos. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1995.

PEDRO Geraldo Escosteguy - poéticas Visuais. Porto Alegre: MARGS, 2003.

PROPOSTAS 65. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1965.

RAYMUNDO Colares - trajetórias. Rio de Janeiro: Centro Cultural Light, 1997.

RUBENS Gerchman Tempo 1962/1979. Niterói: Museu de Arte Contemporânea de Niterói, 2001.

SÉCULO XIX. São Paulo: Fundação Bienal, 2000.

SITUAÇÕES: Artur Barrio: registro. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1996.

TRINTA anos de 68. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1998.

UNIVERSO mágico do barroco brasileiro. São Paulo: Galeria do SESI, 1998.

WALDEMAR Cordeiro - uma aventura da razão. São Paulo: MAC/USP, 1986.

WALDEMAR Cordeiro e a fotografia. São Paulo: Cosac e Naify, 2002.

PERIÓDICOS

ANDERSON, Perry. *Modernidade e revolução* in Novos Estudos CEBRAP, São Paulo, n° 14, pp. 2-15, fev/86.

ANJOS, Moacir dos e MORAIS, Jorge Ventura. *Picasso 'visita' o Recife: a exposição da Escola de Paris de 1930* in Estudos Avançados, vol. 12, n° 34, set/out - 1998, USP, SP, 1998.

ARANTES, Otília B. F. *De 'Opinião 65' à 18ª Bienal* in Novos Estudos CEBRAP, n. 15, São Paulo, julho de 1986.

ENZENSBERGER, Hans Magnus. *As aporias da vanguarda* in Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, n. 26-27, pp. 85-112.

Jornal ARTES. Ano I, n. 3, São Paulo, 1966.

HOFMANN, Werner. *Exposition: monument ou chantier d'idées?* in Les cahiers du Musée National d'Art Moderne de la Ville de Paris. Centre Georges Pompidou, Paris, n. 29, automne, 1989.

MARTINS, Paulo Guilherme. *Um dia na vida de Brasilino* in *Arte em Revista*, n.3, ed. Kairós, São Paulo, março/1980, pp. 104-106.

MERQUIOR, José Guilherme. *Notas para uma teoria da arte empenhada* in *Movimento*, Rio de Janeiro, n. 9, pp. 13-17, março/1963.

MICHAUD, Yves. *Voir et ne pas voir* in *Cahiers du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris*, Centro Georges Pompidou, Paris, n° 29, automne, 1989.

NAPOLITANO, Marcos. *Arte e revolução: entre o artesanato dos sonhos e a engenharia das almas (1917-1968)* in *Revista de Sociologia e Política*. N. 8, 1997, pp.7-20.

_____. *A arte engajada e seus públicos (1955/1968)*. in *Estudos históricos*, Fundação Getúlio Vargas, n. 28, 2001, pp. 103-124.

OITICICA, Hélio. *Situação da vanguarda no Brasil* in *Arte em revista - Anos 60*, n. 2 ano 1, maio-agosto/79, ed. Kairós, São Paulo.

REVISTA ARQUITETURA. Rio de Janeiro: Instituto de Arquitetos do Brasil, 1963-1967.

REVISTA BRASILIENSE. São Paulo: Brasiliense, 1962-1963.

REVISTA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965-1967.

REVISTA DE CULTURA VOZES. *Vanguarda brasileira: caminhos e situações*. Petrópolis, jan-fev. 1970.

REVISTA GAM (Galeria de Arte Moderna). Rio de Janeiro: Editora Galeria de Arte Moderna Ltda, 1967-1970.

REVISTA DO INSTITUTO ESTADUAL DO LIVRO Continente Sul Sur. Porto Alegre: Instituto Nacional do Livro, n°6, 1997.

SANTIAGO, Silviano. *Caetano Veloso, os 365 dias de carnaval*. In *Cadernos de jornalismo e comunicação*. Rio de Janeiro: Ed. Jornal do Brasil, n° 40, jan/fev 1973.

DISSERTAÇÃO

CINTRÃO, Rejane Lassandro. *As salas de exposição em São Paulo no início do século: da Pinacoteca à Casa Modernista (1905-1930)*. ECA/USP, 2001.

FREITAS, Artur. *Arte e contestação - uma interpretação das artes plásticas nos anos de chumbo 1968-1973*. UFPR, 2003.

SOUZA, Miliandre Garcia. *Do Arena ao CPC: o debate em torno da arte engajada no Brasil (1959-1964)*. UFPR, 2002.

FONTES DAS OBRAS REPRODUZIDAS

Fig. inicial - cat. "Aproximações do espírito Pop: 1963 - 1968".

Fig. 1 - capa da revista "New Yorker", 15/março, 1999.

Fig. 2 - cat. "Hélio Oiticica".

Fig. 3 - cat. "Aproximações do espírito Pop: 1963 - 1968".

Fig. 4 - cat. "Opinião 65 - 30 anos".

Fig. 5 - cat. "Opinião 65 - 30 anos".

Fig. 6 - cat. "Antonio Dias".

Fig. 7 - Duarte, Paulo Sergio, "Carlos Vergara".

Fig. 8 - cat. "Opinião 65 - 30 anos".
 Fig. 9 - cat. "Opinião 65 - 30 anos".
 Fig. 10 - cat. "Opinião 65 - 30 anos".
 Fig. 11 - cat. "Opinião 65 - 30 anos".
 Fig. 12 - cat. "Opinião 65 - 30 anos".
 Fig. 13 - cat. "Opinião 65 - 30 anos".
 Fig. 14 - cat. "Pedro Geraldo Escosteguy - poéticas visuais".
 Fig. 15 - cat. "Carlos Zílio - arte e política 1966-1976".
 Fig. 16 - "Tridimensionalidade - arte brasileira do séc. XX".
 Fig. 17 - Peccinini, Daisy, "Figurações Brasil anos 60".
 Fig. 18 - Peccinini, Daisy, "Figurações Brasil anos 60".
 Fig. 19 - cat. "Aproximações do espírito Pop: 1963 - 1968".
 Fig. 20 - cat. "Bienal Brasil - séc. XX".
 Fig. 21 - cat. "Raymundo Colares - trajetórias".
 Fig. 22 - cat. "Aproximações do espírito Pop: 1963 - 1968".
 Fig. 23 - Coutinho, Wilson, "Gerchman".
 Fig. 24 - cat. "Trinta anos de 68".
 Fig. 25 - cat. "Hélio Oiticica - obra e estratégia".
 Fig. 26 - cat. "Lygia Clark", Paço Imperial.
 Fig. 27 - cat. "Trinta anos de 68".
 Fig. 28 - cat. "Trinta anos de 68".
 Fig. 29 - cat. "Hélio Oiticica - obra e estratégia".
 Fig. 30 - cat. "Aproximações do espírito Pop: 1963 - 1968".
 Fig. 31 - cat. "Do corpo à Terra - um marco radical na arte brasileira".
 Fig. 32 - cat. "Do corpo à Terra - um marco radical na arte brasileira".
 Fig. 33 - cat. "Do corpo à Terra - um marco radical na arte brasileira".
 Fig. 34 - cat. "Do corpo à Terra - um marco radical na arte brasileira".
 Fig. 35 - cat. "Do corpo à Terra - um marco radical na arte brasileira".
 Fig. 36 - cat. "Do corpo à Terra - um marco radical na arte brasileira".
 Fig. 37 - Ribeiro, Marília A., "Neovanguardas: Belo Horizonte, anos 60".
 Fig. 38 - cat. "Do corpo à Terra - um marco radical na arte brasileira".
 Fig. 39 - cat. "Do corpo à Terra - um marco radical na arte brasileira".
 Fig. 40 - cat. "Do corpo à Terra - um marco radical na arte brasileira".
 Fig. 41 - cat. "Do corpo à Terra - um marco radical na arte brasileira".
 Fig. 42 - cat. "Do corpo à Terra - um marco radical na arte brasileira".
 Fig. 43 - cat. "Do corpo à Terra - um marco radical na arte brasileira".
 Fig. 44 - cat. "Do corpo à Terra - um marco radical na arte brasileira".
 Fig. 45 - cat. "Do corpo à Terra - um marco radical na arte brasileira".
 Fig. 46 - cat. "Do corpo à Terra - um marco radical na arte brasileira".
 Fig. final - cat. "Carlos Zílio - arte e política 1966-1976".